# 中國現代小說史

夏志清 著・劉紹銘等 譯

# 中國現代小說史

夏志清 原著

劉紹銘　李歐梵　林耀福

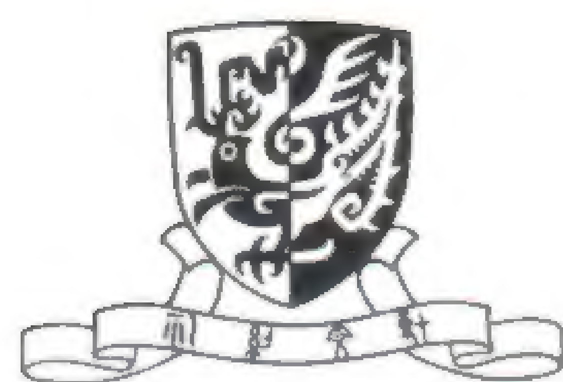
思　果　國　雄　譚松壽

莊信正　藍　風　水　晶

董保中　夏濟安　舒　明

陳真愛　潘銘燊　丁福祥

合譯



中文大學出版社

《中國現代小說史》
夏志清 著　劉紹銘等 譯



本書原由友聯出版社於1979年出版

國際統一書號(ISBN)：962–996–022–2

出版：中文大學出版社
香港中文大學・香港 新界 沙田
圖文傳真：+852 2603 6692
+852 2603 7355
電子郵遞：cup@cuhk.edu.hk
網　址：www.chineseupress.com

***A History of Modern Chinese Fiction*** (in Chinese)
By C. T. Hsia
Translated by Joseph S. M. Lau et al.



This book was first published in 1979 by Union Press Ltd.

ISBN: 962–996–022–2

Published by The Chinese University Press,
The Chinese University of Hong Kong,
Sha Tin, N.T., Hong Kong.
Fax: +852 2603 6692
+852 2603 7355
E-mail: cup@cuhk.edu.hk
Web-site: www.chineseupress.com

Printed in Hong Kong

# 目錄

# 出版人的話

《中國現代小説史》是夏志清教授名著 *A History of Modern Chinese Fiction* 的中文譯本。在中國現代小説的研究上，本書可謂劃時代的經典之作。夏教授以其融貫中西的學識，論述了中國自五四運動至六十年代初小説的發展；他更超越政治立場及門戶之見，致力於「優美作品之發現和評審」(夏志清語)，並深入探求文學的內在道德情操。也是憑著這一股精神，夏教授以過人的識見，對許多現代小説家重新評價；其中最為人所稱道的，便是他「發掘」了不少當時並未受論者注意的作家，如張愛玲和錢鍾書等。本書成書於五、六十年代，其時中國政局，動盪多變，一切均以政治掛帥；但夏教授卻不隨波逐流，敢於堅持立場，立一家之言。若非他具有恢宏獨到的眼光和獨排眾議的魄力，相信本書也未必會以現時的面貌與廣大讀者見面，整個中國現代小説的研究發展也可能會改寫了。

*A History of Modern Chinese Fiction* 的學術地位，歷久不衰，至今仍是有關中國現代小説研究的權威著作。本書之英文版初刊於一九六一年，由耶魯大學出版社出版；面世三十多年後，最新之第三版一九九九年由印第安那大學出版社出版。本書之中譯本初版於一九七九年；其得以刊行並在華語世界發揚光大，劉紹銘教授居功至偉，箇中緣起，請參看夏志清和劉紹銘兩位教授的中譯本序言。今由本社重新印行之版本，乃在友聯一九七九年版本的基礎上，增收王德威教授〈重讀夏志清教授《中國現代小説史》〉一文而成；該文原是王教授為本書英文第三版而撰的導論，現蒙王教授親自翻譯成中文並慨允本社刊登，謹此致謝。此外，本書的出版得以成

事，實有賴劉紹銘教授大力相助，劉教授更撰寫新序，以饗讀者，本社為此深致謝忱。最後要感謝的，當然是夏志清教授——若非他首肯，本社也無緣參與是次出版工作了。

二〇〇一年九月

# 《中國現代小說史》再版序言

劉紹銘

夏志清教授的《中國現代小說史》(下稱《小說史》)英文原著，一九六一年由耶魯大學出版。那年我剛到美國唸研究院。先師夏濟安教授送了我一本。我通宵翻閱，對志清先生許多自成一家的看法，佩服極了。當時想到，這樣一本著作，若有中文譯本，必會石破天驚。

中國學者用外文寫的研究中國學術的著作，早晚都應該有個中文本藏諸名山的。不是自己動手，就應由晚輩代勞。

在美國教書，要保差事、或立江湖地位，當務之急是用英文著作出版。在美國當研究生，當務之急是為了學位而趕功課。我雖早有把夏先生扛鼎之作中譯的打算，奈何求學期間一直騰不出時間、打不起精神來從事這麼一個龐大的翻譯計劃。

一九六八年我在香港中文大學崇基學院英文系任教。安頓下來後，開始構思翻譯大計。得到當時主持友聯出版社編務的林悅恆兄表示支持後，即動手聯絡志清先生的友好和我自己舊日的同學，邀他們參加翻譯工作。

這些當年共襄善舉的朋友，在本書各篇章的開頭都留下芳名。謹在此向他們再致謝意。

《小說史》的編譯工作，前後做了四年。一九七三年我交了稿給友聯出版社，但因學術著作的市場需要不及中小學教科書來得

那麼十萬火急，此書一直拖到一九七九年才正式上市。林悦恆兄一介書生，面對市場現實，除了跟我乾著急外，也一籌莫展。際此《小說史》再版之時，鄭重跟他說聲謝謝。

七八十年代的台灣，對三十年代文學，一直採取「保持距離、以策安全」的態度。八十年代末，曙光初露。主持《傳記文學》的劉紹唐先生默察當時環境，覺得該是「引進」《小說史》的時候了，乃毅然安排此書在台灣出版。

台灣的讀書風氣，也教香港人羡慕。傳記文學版的《小說史》在一九九一年上市。據紹唐先生告訴我，他出版社的書還未釘裝，市面已見一車一車的翻版書在路邊賤價推銷。

《小說史》的英文原著一九九九年由印第安那大學再版。王德威教授為此版本寫的導言，今由他自己翻譯成中文用作本書的序文。謹在此向王教授致謝。

夏志清教授這本著作，成書四十年，若無知音，斷不會一版再版。我在〈夏志清傳奇〉一文中，* 作了扼要交代：

> 夏教授時發愕愕之言，不愧為中國文學的「異見份子」。《小說史》對張愛玲另眼相看，已教人「側目」。但更令「道統派」文史家困擾的，是他評價魯迅的文字中，一點也看不出對這「一代宗師」瞻之在前、仰之彌高的痕跡。
>
> 《小說史》今天能一版再版，不因其史料豐富(因其參考資料早已過時)，而是因為作者的「史見」四十年後仍不失其「英雄本色」。此書既「揚」了一個「小女子」的名聲，也「顯」了一個「才子學究」的小說家地位。錢鍾書今天在歐美漢學界享盛名，絕對與受夏志清品題有關。

---

* 見〈夏志清傳奇〉，《信報》，2001年6月16日。

中國現代小說史的「英雄」，給夏志清重排座次，出現了不少異數。一些向受「冷落」的作家，自《小說史》出版後，開始受到歐美學者的重視。如蕭紅、如路翎。沈從文在三四十年代本來就薄有文名，但其作品受到「另眼相看」，成為博士論文和專題研究題目的，也是因為《小說史》特闢篇幅，對這位「鑾子」另眼相看的關係。⋯ ⋯

夏志清的〔論點〕，算不算「離經叛道」？當然是。

難得的是他為了堅持己見而甘冒不韙的勇氣。他的英文著作，大筆如椽，黑白分明，少見「無不是之處」這類含混過關的滑頭話。

他拒絕見風轉舵，曲學阿世。也許這正是他兩本論中國新舊小說的著作成為經典的原因。

友聯版的《小說史》，早已絕版多時。中文大學出版社現決定再版，使各家院校中文系的老師和同學從此多了一本參考資料，實功德無量。陸國燊先生和曾誦詩女士玉成其事，特此致謝。

二○○一年八月二十九日
識於嶺南大學

# 重讀夏志清教授《中國現代小說史》

王德威

在廿世紀中國文學研究的領域裡，夏志清教授無疑是最具影響力的人物之一。一九六一年，夏出版了第一本英文專書《中國現代小說史》，從而為西方學院內現代中國文學的研究，奠定基礎。這本專著綜論一九一七年文學革命至一九五七年反右運動的半世紀間，中國小說的流變與傳承。全書體制恢宏、見解獨到，對任何有志現代中國文學文化研究的學者及學生，都是不可或缺的參考資料。也因為這本書所展現的批評視野，使夏志清得以躋身當年歐美著名評家之列，而毫不遜色。更重要的，在《中國現代小說史》初版問世近四十年後的今天，此書仍與當代的批評議題息息相關。世紀末的學者治現代中國文學時，也許碰觸許多夏當年無從預見的理論及材料，但少有人能在另起爐灶前，不參照、辯難、或反思夏著的觀點。由於像《中國現代小說史》這樣的論述，使我們對中國文學現代化的看法，有了典範性的改變；後之來者必須在充分吸收、辯駁夏氏的觀點後，才能推陳出新，另創不同的典範。

《中國現代小說史》的誕生，是夏志清教授十年研究的成果，這段經歷頗可值得我們在此回顧。[1] 一九五一年春，夏仍為耶魯大學英文系的博士候選人，因緣際會，應聘參與了政治系饒大衛(David N. Rowe)教授所主持的一項計畫。此一計畫由美國政府資

助，夏的任務是協助編纂一本名為《中國：地區導覽》(*China: An Area Manual*) 的手冊。往後一年，並寫出了手冊中中國思想、文學、及共產中國中的大眾傳播等篇章。但夏對這項工作的興趣很快消失一空，並在約滿後離職。與此同時，夏已有意著手一部論現代中國文學的專書，此一計畫旋即獲得洛克斐勒基金會的支持。在基金會的協助下，夏自一九五二至五五年間，在耶魯英文系任研究員，實則專心研讀現代中國文學。一九五五年在他離開耶魯至他校擔任教職前，已完成《小說史》主要部分的寫作。[2]

當夏從事《小說史》的計畫時，美國各大學圖書館只有極少數擁有完整的現代中國文學圖書，批評資料更是少之又少。夏為了蒐集、查閱資料所費的工夫，不難想像。然而，資料的缺乏也可能給予夏相當意外的自由，使他得以作出自己的發展與判斷。的確，彼時「影響的焦慮」之類的理論尚未興起，夏也顯然樂得一抒自己的洞見或「偏見」。而他行文所顯露的自信與權威性，後之來者無人能出其右。

不僅此也，這也是個唯西方「現代」精神馬首是瞻的年代；非西方的學者難免要以西方文學現代性的特質，作為放諸四海而皆準的標的。夏選擇小說作為研究的重點，因為他相信小說代表了中國文學現代化最豐富、最細緻的面向。但反諷的是，他也認為中國現代文學的總體成就，難以超越同期西方作品所樹立的標竿。五〇年代末期，由於教書及轉換工作等原因，《小說史》的寫作因而慢了下來，但全書終於在一九六一年大功告成，由耶魯大學出版。一九七一年，耶魯又應讀者的熱烈要求，推出增訂版。

一直到不久以前，《小說史》仍不時被冠以「反共」之名，受到攻擊；有些評者甚至視此書為冷戰文化政治的產品，並將夏打為極右派學者。夏與左派文學間的關係，下文將再論及。這裡所要強調的是，如果《小說史》今天仍然有引人議論之處，浮面的政治宗派問題應非原因之一。在我們這個時代裡，五四精神早因六四

事件而斲喪殆盡，後現代主義(Post-modernism)與後毛鄧主義(Post-Mao-Dengism)竟可一拍即合。像《小說史》所經歷的政治性解讀再一次提醒我們，貼標籤、戴帽子之舉，無非是老套的命名遊戲。

我以為《小說史》的寫成可以引導我們思考一系列更廣義的文化及歷史問題。這本書代表了五〇年代一位年輕的、專治西學的中國學者，如何因為戰亂羈留海外，轉而關注自己的文學傳統，並思考文學、歷史與國家間的關係。這本書也述說了一名浸潤在西方理論——包括當時最前衛的「大傳統」、「新批評」等理論——的批評家，如何亟思將一己所學，驗證於一極不同的文脈上。這本書更象徵了世變之下，一個知識分子所作的現實決定：既然離家去國，他在異鄉反而成為自己國家文化的代言人，並為母國文化添加了一層世界向度。最後，《小說史》的寫成見證了離散及漂流(diaspora)的年代裡，知識分子與作家共同的命運；歷史的殘暴不可避免的改變了文學以及文學批評的經驗。

一

《中國現代小說史》共有十九章；其中的十章都以重要作家的姓名為標題，如魯迅、茅盾、老舍、沈從文、張愛玲等。對夏而言，這些作家是現代小說的佼佼者。其他各章處理了份量稍輕的作家，同時凸顯了形成文學史的其他重要題目。如第一及第十三章討論現代史兩個關鍵時刻——五四時期及抗戰之後——小說創作與文學、文化政治的複雜關聯；第三及第四章分別描述了兩大文學社團——文學研究會及創造社——的組成原委、創作方向及風格；第五、十一及十八章則評論左翼文學從萌芽到茁壯的各階段表現。除此，《小說史》還有一章結論，綜論中共文學在反右運動後到文革前夕的風風雨雨。另有三篇附錄，分別論五〇年代後

期的大陸文學（附錄一），現代中國小說反映的時代精神（附錄二），台灣作家姜貴的兩篇小說（附錄三）。第二篇附錄〈現代中國文學感時憂國的精神〉曾受到廣泛的徵引及討論，堪稱是文學批評界過去三十年來最重要的論述之一。原英文標題中「Obsession with China」（感時憂國）一辭由夏首先創用，現早已成為批評界的常見辭彙了。

我這樣不厭其煩的介紹《小說史》的結構及文脈，因為這關係到全書的批評視野及方法學。《小說史》受到四、五○年代歐美兩大批評重鎮——李維斯（F. R. Leavis）的理論及新批評（New Criticism）學派——的影響，已是老生常談的事實。夏在耶魯攻讀博士時，曾受教於波特（Frederick A. Pottle）及布魯克斯（Cleanth Brooks）等著名教授；布魯克斯無疑是新批評的大將之一。夏對新批評觀點的浸潤，可在《小說史》初版序言中得見一斑：「本書當然無意成為政治、經濟、社會學研究的附庸。文學史家的首要任務是發掘、品評傑作。如果他僅視文學為一個時代文化、政治的反映，他其實已放棄了對文學及其他領域的學者的義務。」[3]

夏推崇文學本身的美學質素及修辭精髓。他在《小說史》中不遺餘力的批判那些或政治掛帥或耽於濫情的作者，認為他們失去了對文學真諦的鑑別力。在這一尺度下，許多左派作家自然首當其衝，因為對他們而言，文學與政治、教化、革命的目的密不可分，甚至可以為其所用。

但夏的野心並不僅於「細讀文本」這類新批評的基本功夫。如前所引的序言所示，夏對「舊」批評的法則頗不以為然，因為舊批評把文學僅僅當為反映現時政治、人生的工具。十九世紀的批評家楬櫫將文本歷史化的重要性，卻不能掌握文學「如何」將歷史、政治虛構化的妙竅。藉著新批評的方法，夏希望重探國家論述與文學論述間的關聯；這一強烈的歷史情懷使他不能視文學為「一只精緻的甕瓶」[4]——新批評最為人所津津樂道的美學意象之一。事

實上，一反傳統理論的反映論，新批評暗含了一套文學的社會學，企圖自文本內的小宇宙與文本外的大世界間，建立一種既相似又相異的弔詭秩序。夏將新批評這一面向的法則發揚光大，因而強調《小說史》企求「從現代文學混沌的流變裡，清理出個樣式與秩序；並且參照曾經影響現代中國文學的西方觀念、模式，思考其間的挑戰與範式。」[5] 夏一再強調小說家惟有把握藝術尺度，才能細剖生命百態，而這也正是向人生負責的態度。這當然呼應了布魯克斯的名言：「文學處理特別的道德題材，但文學的目的卻不必是傳道或說教。」[6]

夏對文學形式內蘊道德意涵的強調，引領我們注意他另一理論傳承，即李維斯的批評論述。李維斯認為一個作家除非先浸潤於生命的實相中，否則難以成其大。對他而言，最動人的文學作品無非來自於對生命完整而深切的擁抱。因此批評家的責任在於鑽研「具體的批判與個案的分析」。[7] 在實際批評方面，李維斯以建構英國小說的「大傳統」而知名；這一「大傳統」起自珍．奧斯汀 (Jane Austin)，止於 D. H. 勞倫斯 (D. H. Lawrence)。李維斯認為，這些作家既能發揮對生命的好奇，又能將其付諸於堅實的文字表徵。在《小說史》一書中，夏也本著類似精神，篩選能夠結合文字與生命的作家，他此舉無疑是要為中國建立現代文學的「大傳統」。

夏志清在批評方法學上的譜系還可以加以延伸，包括廿世紀中葉前後的名家，如艾略特 (T. S. Eliot)、屈靈 (Linoel Trilling)、拉夫 (Philip Rahv)、豪爾 (Irving Howe)、泰特 (Allen Tate)，以及史坦納 (George Steiner)。這些評家各自不同角度提倡文學的教化機能，並嚮往文字與世界間更緊密的連鎖。在這一前提下，他們其實都呼應了十九世紀中期英國批評家阿諾德 (Matthew Arnold) 的立論。夏志清出身正統英美文學訓練，對西方道德及美學「大傳統」的菁華，可謂念茲在茲。當他建議批評家的責任是「發現及鑑

賞傑作」，他必定同意阿諾德的說法，認為文學應當誠中形外，傳達真理。而且用阿諾德的話來說，「如要發掘真正蓋世的傑作，沒有任何方法比銘記以往大師的金句名言，並用來作為試探新作的試金石，來得更為有效的了。」[8]職是，我們可說，儘管新批評或其他現代流派的評者立意要擺脫傳統「反映論」及「道德論」的影響，這些影響畢竟是祛之不去。

在我們這個世代，自許為理論先驅的新貴批判世紀中葉的理論先驅——艾略特、布魯克斯、屈靈、李維斯等人——已是習以為常的現象。憑藉著當今的理論，他們細數前輩的缺陷及矛盾，一如當年夏志清及布魯克斯也曾攻擊前之來者的缺陷及矛盾。《小說史》因此成為眾家新進漢學研究者一試身手的好材料。比方說，性別主義者可以指陳夏書對女性/性別議題辯證不足，解構學派專家可以強調夏書對立論內蘊的盲點，缺乏自覺。後殖民主義者可以就著全書依賴「第一世界」的批評論述，大作文章，而文化多元論者也可攻擊夏對西方典律毫無保留的推崇。

作為《小說史》的作者，夏志清對這些批評可能頗有感觸，甚而不無莞爾之情。長江後浪推先浪，原是常理，但何以許多新理論居然頗有似曾相識之處？早在當今學者正義凜然的「干預」(intervene) 文化政治，大談「重寫」文學史，或「重新協商」(renegotiate) 中西小說觀前的幾十年，夏已經憑一己之力，「干預」、「重寫」，及「重新協商」現代中國文學了。夏因為引用當年西方激進理論來重讀中國作品，招來他被文化、思想殖民主義所「收編」的批評。但我們必須記得，就算夏的立論不無可議之處，他已藉此避免了更早他一代文學評論——如反映論、印象論——的局限。不僅此也，多數批夏的人其實未必自夏學到任何教訓，因為他(她)們自己不也對西方理論趨之若鶩，對當代大師奉命唯謹？如果他(她)們對夏的批評有任何道理，他(她)們同時更應反躬自省。「現代」的觀念與實踐，本來就基於跨文化、語境的不斷

交流或碰撞。他(她)們理應看穿學術殖民主義的把戲，而卻一仍故我。他(她)們舞弄西方理論批評中國小說，批評批小說評論，以及其他引用西方理論批評中國小說的批評者，卻把自己「包括在外」。

以上多數對夏的批評，當然不值一哂。不論如何，當年夏志清熟讀西方理論，並將之印證到非西方的文本批評上，而且精彩之處不亞於李維斯或布魯克斯，已經可記一功。更何況他並未將西方理論照單全收；《中國現代小說史》畢竟推出中西文學頗有不同的結論。由於夏的開路工夫，我們今天得以名正言順的看待中國文學的現代性貢獻，這在半世紀以前的西方學界是不可想像的事。如果我們今天想要繼續強調(後)現代中國文學的新與異，我們需要夏特立獨行的眼界，才好證明作家的成就超乎西方典範的窠臼。但就我所見，太多批評止於摹仿或批判夏志清的批評方法或結論，而少有人觀注夏志清的批評精神與信念。

我如此為夏辯護，並非厚古薄今，暗示《小說史》之後的理論一無可取。恰恰相反。我願指出，在夏的開路之作後，我們不再需要亦步亦趨。過去廿年批評理論的蓬勃，有如雨後春筍，使我們得以採取多種不同策略看待中國文學，這在夏的時代是難以企及的。也因此，夏所楬櫫的「大傳統」在在要引起我們的思辯。不論如何，我們如果只回過頭去對夏當年的立論斤斤計較，而忽略他所處歷史、文化環境的限制，未免有見樹不見林之嫌。我倒覺得，在努力劃清界限之餘，有許多年輕的批者其實與夏的關懷頗有契合之處，這才使兩者間的對話顯得更為曲折有趣，也為現代中國文學批評傳統的變與不變寫下新章。

在《小說史》出版近四十年後的今天，我們處於一較以往任何一刻更為有利的位置，審視夏的洞見與不見；藉此我們也可了解美國漢學研究的特色與不足。我們要問：如果「現代」總已隱涵跨文化、跨國界的知識及想像基礎，夏在甚麼層次上既批判了中國

追求現代的得失現象，也驗證了自己就是這現象的一部分？我們如何分殊如下的弔詭：雖然夏被視為西方文學文化的擁護者，他對中國文學的「盲點」卻往往滋生了他同儕所不及的「洞見」？夏儘管浸潤在西方人文主義的傳統中，如何顯示了他與中國本土思維的淵源？最重要的，夏的國際觀強調普遍通性及真理價值，與流行的解構、性別、族群、文化生產等分殊主義的前提似乎格格不入。我們有可能在兩者之間找到共同對話的場域麼？

## 二

對首次閱讀《中國現代小說史》的讀者，印象最深的莫非夏志清的論斷：比起西方傳統，現代中國小說在行文運事、思想辨難，以及心理深度方面，均遠有不逮。就算夏可稱之為現代小說評論的宗師，他這番議論也引來不少民族主義者或多元文化論者的側目，謂其有自貶身價之虞。

在有名的〈現代中國文學感時憂國的精神〉一文中，夏寫道：「現代的中國作家，不像杜思妥也夫斯基、康拉德、托爾斯泰，和托馬斯曼一樣，熱切的去探索現代文明的病源，但他們非常關懷中國的問題，無情的刻劃國內的黑暗和腐敗。」[9]

追根究柢，夏的立論受到屈靈的啟發。對屈靈而言，現代文學的特徵之一在於「西方文化對文化本身的失望」，這一幻滅感促使作者對當代文明產生仇視，並劃清界限。[10]但夏注意到中國現代作家的不同之處。那就是，正因現代中國作家對家國的命運如此關切，他們反而不能，或不願，深思中國人的命運與現代世界中「人」的命運間，道德與政治的關連性。夏認為中國作家在他們作品最好的時候，展現一種強烈的道德警醒，這在西方作家中是少見的。但另一方面，他也為這一「感時憂國」的精神，付出代價：「這種『姑息』的心理，慢慢變質，流為一種狹窄的愛國主義。而

另一方面，他們目睹其他國家的富裕，養成了『月亮是外國的圓』的天真想法。」[11]

夏依據西方典範，對現代中國文學的總體表現頗有保留，因此處處強調國際視野的必要。但我們不禁要問，夏本人是否也顯出了一種「感時憂國」的心態？他和他所評介的作者其實分享了同樣的焦慮：在「現代」文學的競爭上，中國作家已經落後許多，如何積極迎上前去，是刻不容緩的挑戰。但夏與這些作者不同的是，一反後者專注家國一時一地的困境，他亟欲從西方先進的模式找尋刺激。中國作家視「感時憂國」為文學（及社會）革命的前提，夏卻認為那是自我設限的藩籬。夏與他評介的作家間的爭議，可以視為現代文學「是甚麼」、「能作甚麼」等問題的最佳例證之一，而這些問題今天依然是學界關注的焦點。

雖然夏認為「感時憂國」的精神，對現代中國小說的創作頗有局限，他還是看出有些作家能夠展現個人風格及獨特視野，因此出落得與眾不同。在《中國現代小說史》的結論裡，他列舉張愛玲、張天翼、錢鍾書、沈從文四人為其中佼佼者，因為他們的作品顯現「特有的性格和對道德問題的熱情，創造出一個與眾不同的世界」。[12]從這四位出列的作者，我們也不難明白何以在傳統評者眼中，夏書是如此離經叛道。最受爭議的當是夏獨排眾議，竟貶低魯迅這位現代文學教父的地位。他承認魯迅的抗議精神使後之來者深受啟發，但卻遺憾魯迅的溫情主義以及對「粗暴和非理性勢力」的默認。[13]由此類推，夏對新文學的名家如茅盾、巴金、丁玲等，也吝於給予過高評價。

夏所推薦的四位作家中，張愛玲與錢鍾書在五〇年代的文學史裡，皆是默默無聞之輩。張崛起於抗戰時期的上海，原被視為通俗作家。但夏獨排眾議，盛讚張對人性弱點的細密臨摹，以及她「蒼涼」的歷史及美學觀。夏認為，張對人無常無奈的生存情境的感喟，與彼時主流作家的史詩視野大相逕庭；他並推崇〈金鎖

記〉為「中國從古以來最偉大的中篇小說」。[14]另一方面，夏也欣賞錢鍾書的諷刺藝術，視其為《儒林外史》的吳敬梓以降最有力的諷刺小說家。職是，錢的《圍城》「是中國近代文學中最有趣和最用心經營的小說，可能亦是最偉大的一部。」[15]

我以為夏對三〇年代兩位作家張天翼及沈從文的解讀，尤應引起注意。這兩位作者的政治立場、個人特性，以及創作風格的差距，可謂南轅北轍。張是左翼作家，以辛辣諷刺的浮世繪取勝，沈則是和平主義者，以描述中國鄉土的抒情境界見長。對夏而言，儘管二人頗有不同，他們卻共享一強烈的道德熱情，而且這一種道德熱情並未限制他們對於藝術的琢磨。當沈從文在描寫人性善良面，或張天翼揭露人性邪惡時，他們表現了相同的勇氣與文采。兩人都不願讓眼下的政治考量減損他們對人性各層面——哪怕是最不受歡迎的層面——的探察。用夏的話來說：張天翼在「同期作家當中，很少有人像他那樣，對於人性心理上的偏拗乖誤，以及邪惡的傾向，有如此清楚冷靜的掌握。」[16]而沈從文顯示「這世界，儘管怎樣墮落，怎樣醜惡，卻是他寫作取材的唯一的世界，除非我們堅持同情與悲憫之心，中國，或整個世界，終將越來越野蠻。」[17]

由於夏的推薦，張愛玲及錢鍾書的聲名在六〇年代急漲直上。過去三十年來張愛玲在台港及海外尤其大受歡迎，聲勢之盛，直追人民共和國前期治下的魯迅；而八〇年代以來，「張愛玲熱」也席捲了大陸文壇。但如上所述，有鑑於五〇年代中共文藝氣氛，夏對沈從文及張天翼的詮釋，才更耐人尋味。夏雖然堅守反共立場，卻能欣賞張對國民黨時期社會的撻伐。如果他只是五〇年代美國政治風向的追隨者，他大可不必如此煞費周章的推崇一位左翼作家，尤其是一位卓有文名的左翼作家。沈從文的例子亦復如此。大陸解放之後，沈被目為反動作家，並因此一度企圖自殺；之後沈放棄寫作事業，以為無言的抗議。在沈被兩岸史家評

者刻意忽略、湮沒的年月裡，夏是少數記得他並賦予極高的評價的知音。

從傳統眼光來看，夏所從事的是文學典律的重新定義。在我們這個多元論及邊緣論大行其道的年代，夏重寫文學的過去儘管頗有洞見，仍難免貽人口實。許多評者立志要摒除文本、種族、性別、政治的「中心」論，迫不及待的奔向「邊緣」，以致今天邊緣人滿為患。夏的大傳統既是以普遍的人性及不朽的傑作為立論基點，《中國現代小說史》似乎與時下理論背道而馳。然而夏書也許並不如此簡單；在理論與實踐間他總能另闢蹊徑，一抒創見。話說從頭，當年《小說史》的寫作不正是要把邊緣作家推向中心，並重新思考主流傑作的意義？果如此，我們今天能從此書學到甚麼？

再以夏所推崇的四位作者為例。夏發現，在表面的「感時憂國」之下，這些作家的寫作之道錯綜交會，所以能為彼時盛行的寫實主義創造無數可能。他將張愛玲的頹廢都市風貌與沈從文的抒情原鄉視景等量齊觀。他注意張的悲觀人生觀照與她諷刺佻脫的呈現手法，頗呈拉鋸；另一方面，他提醒我們，「除非我們留心(沈從文)用諷刺手法表露出來的憤怒，他對情感和心智輕佻不負責態度的憎恨，否則我們不會欣賞到小說牧歌性的一面。」[18] 雖然錢鍾書與張天翼都以諷刺見長，錢的冷雋機智與張的嬉笑怒罵其實頗有不同。不僅此也，夏也提及張愛玲及錢鍾書都以貴族的立場俯視人生瑣碎，而沈從文及張天翼則能深入生命底層，多聞鄙事。張愛玲繼承了《紅樓夢》的傳統，錢鍾書則沿襲了《儒林外史》的精神。

面對《小說史》內其他作者的取材、風格及意識形態立場，夏也採取了同中求異的策略。他絕少附和現成觀點。比如說，他讚美左派評家奉為經典的茅盾小說《農村三部曲》(〈春蠶〉、〈秋收〉、〈殘冬〉)，但他的焦點不在茅盾左冀思想的微言大義，而在茅盾所

不經意流露的人道關懷。對夏而言，這一關懷不能用黨派立場來劃分。夏對三〇年代寫《激流三部曲》的巴金頗有保留，但巴金在中日戰爭後的作品如《寒夜》等，卻頗贏得他的青睞。至於女性作家，凌叔華以她精妙的女性心理白描深獲夏的好評；相對的，當時大為走紅的冰心卻因其感傷濫情，不能更上層樓。

在「感時憂國」論更深的一層，夏觸及了當代批評論述重新炒熱的話題，即，我們如何分殊個人才具與國族想像間的界限？如何定義國家文學及跨國文化政治的分野？夏認為中國作家深懷道德使命；在這樣的前提下，「好」的作家應該既能深入挖掘中國社會病根，卻又能同時體現藝術自制及永恆人生視野。夏的觀點內涵一二律悖反的現象，恰恰呼應了新批評對文本「張力」、「反諷」的訴求。而實際操作上，夏更能隨機應變，衍生種種詮釋。

八〇年代以來，班奈狄克・安德森 (Benedict Anderson) 將國家視為一「想像群聚」(imagined community) 的說法受到廣泛重視。[19] 我們不妨重審夏的「感時憂國」說，視其為中國作家想像「現代中國」的一種表徵。在革命與啟蒙的感召下，中國作家急於重理家國的命運，而文學成為一個有效的辯證管道。透過文學，諸種議題如從國民性到國家的未來，都得以付諸對話。這種將國家論述及文學論述相印證的風氣其實可以溯至晚清。我們都還記得梁啟超的名言，「欲新一國之民，不可不新一國之小說」。[20] 這一文學/國家論述在五四以後變本加厲，從文學革命到革命文學的一段歷史，正可作如是觀。

夏的「感時憂國」論還可以與詹明信 (Fredric Jameson) 的「國家寓言」(national allegory) 論相提並論。[21]乍看之下，這也許有點匪夷所思，因為兩者的理念基礎極不相同。對詹明信和他的從者而言，第三世界的文學由於歷史情境的因素，傾向凸顯敘述 (narration) 與國家 (nation) 間的「不自然」關係。此一關係在文學表達上引生一種寓言的向度，而與第一世界的文學遙遙相對。第一

世界的文學標榜形式與意義相輔相成的象徵 (symbolic) 關係。象徵望似渾然天成，卻總已暗藏霸權的底蘊。比起第一世界文學，「國族寓言」式的文學也許看來粗糙，但此一形式特徵在在點出其久被壓抑的政治、文化潛意識，公、私領域皆然。

詹明信的理論自謂基進，其實也洩漏了再現論 (representationism) 的迷思。比諸夏志清的「感時憂國」論，並未見有真正突破。更弔詭的，夏視之為感時憂國論的缺點——如筆鋒粗糙、缺乏「象徵」密度——很可成為詹明信「國族寓言」論歌之頌之的對象。兩人對魯迅作品如〈狂人日記〉、〈阿Q正傳〉等的解讀，恰恰可見端倪。

夏應會同意中國現代小說含有一種「國族寓言式」衝動，此一衝動督促作者與讀者發洩他們政治欲望與敘事力量。但夏也應會強調國家文學必須包容別具心思的作者——不僅是那些刻意與「國族寓言」式文學唱反調作者，更及於那些對各種明火執杖的政治議題漠然無視的作者。在操作實際批評時，夏顯示沒有任何一種文學理論可以總括 (文學) 歷史的種種變數。以「寓言」來看待一個國家文學，不論定義如何，終難免畫地自限之虞。國族的想像不必總與歷史情境發生一目了然的連鎖。夏的優勢在於儘管他抱持 (保守的)新批評與李維斯主義，他畢竟尊重文學實踐過程裡，「始」料未及、多元創造的可能。他顯然相信一個不肯從眾、拒為「寓言」的作者，有時反更能表達一個社會被壓抑的政治潛意識。職是，張愛玲或沈從文，而非魯迅或巴金，反而更能寫出中國民族面對歷史變遷時的希望與悵惘。

除此，一個現代的國家文學儘管致力於落實本土想像，若缺乏與其他文學對話的機會，仍不足以顯現自身的特色。當夏提出「感時憂國」一說時，意在指出中國作家如果無視西方文學的成績，就只能陷於狹隘的愛國主義。就如詹明信一樣，他相信中西文學發展的軌跡迥然不同。但夏會認為我們一定能找出一條可以

相互溝通、驗證的門徑。所以為了要「驗證現代中國文學的形式」，夏認為我們必須借鑑西方傳統，因為「現代中國文學從中取得風格與方向」。[22]

夏書所透露的歐洲中心主義已迭遭異議，毋須在此重複。但如果我們轉而注視他切切要將中國文學推向國際場域的用心，未嘗不無可觀，而這也正顯示他自己「感時憂國」的意識之一端。換個角度來看，如果創作永遠都是取決於文本以外的多重因素（overdetermined），那麼中國作家的潛能就不應受限於政治現狀，更不提一廂情願的風格、主題發展時間表了。中國作家一旦擺脫「感時憂國論」後，實在毋須臣服於「國族寓言」論的緊箍咒。畢竟兩者都不能跳出第三世界「遲來的現代性」（belated modernity）一說的窠臼。

在《中國現代小說史》裡夏志清經常比較中西作家，也因此常使讀者不以為然。比方說，沈從文的田園視景引伸出與華茲華斯（William Wordsworth）、福克納（William Faulkner）、葉慈（W. B. Yeats）的比較，魯迅的諷刺使夏聯想到霍雷斯(Horace)、班・強森(Ben Jonson)及赫胥黎（Aldous Huxley）等的技巧。老舍《二馬》中的馬氏父子與喬伊思（James Joyce）的布魯姆（Leopold Bloom）與戴德拉斯（Stephen Dedalus）相互照映，張愛玲的作品則與杜斯妥也夫斯基（Fedor Dostoevsky）形成對比。夏發展他自己的比較文學法則，所提及的西方大師恰好像要用來彌補中國作家的不足。他自不同西方的國家文學大量徵引作者、作品、文類，招來「散漫無章」或「不夠科學」之譏，卻至少顯示其人的博學多聞。與其說夏對西方文學情有獨鍾，倒不如說他更嚮往一種世故精緻的文學大同世界。假如夏當年有機會讀到川端康成或葛西亞・馬奎茲（Gabriel García Márquez）的作用，我相信他會樂於擴展他的文學地圖，以一樣的熱情擁抱這些作家。[23]

夏的方法學因此促使我們重新思考文學跨國語境與個別特色

間的張力。近年來多元文化論者，或出自政治正確性的使命感，或出自理論的自覺，致力於強調在地的、區域的文學。勢力之大，一時沛然莫之能禦。相較之下，夏追求世界文學的立場恰與此針鋒相對。他的歐洲中心主義當然有其立論的弱點，但另一方面，他對回歸「在地」文學呼聲下的畛域傾向 (ghettoism) 及招牌主義 (tokenism) 的弊病，應算有先見之明。夏的觀點畢竟體現了我們追求文學現代性的癥結。如上所述，夏認為現代中國文學既受西潮衝擊而產生，我們在談論其國家代表性時，又怎能不先想及其跨國的特色？他因此相信文學現代性不應是獨一封閉的表徵，而必須涉及跨文化的範疇。湯瑪斯·曼 (Thomas Mann) 或喬伊思出現在他的評論裡，不僅因為他們是優秀西方作家，而更因為即使在歐洲境內的跨國、跨文化語境中，他們已經各自顯現了文學現代性的新與變。夏明白期望這樣的文學現代性競爭中，中國作家應佔有一席之地。但縱觀《小說史》全書，少有作家能入他的法眼。話雖如此，他的高標準並未成為一種藉口，使他忽視一般作家的作品。現代評者中，很少有如夏般孜孜矻矻的涉獵千百優劣作品後才下筆為評，多數人只是就著幾個檯面上的名字，不斷炒作而已。

## 三

在對《中國現代小說史》的批評裡，最激烈的聲音往往來自那些沒有詳讀此書、或根本心懷成見的評者。這些評者或持 (狹義的) 左派立場，或是強調階級、族群、性別決定論。由於夏從不避諱他的反共 (及反法西斯主義) 的立場，要攻擊他的意識形態，其實並非難事。夏在《小說史》序裡開宗明義便提及全書目的之一即在檢討「現代中國文學傳統中的共產理念」。而他對左傾作者的態度，在書中第二章，對新文學之父魯迅語帶尊敬，卻不無保留的

論證，已可見端倪。夏對那些立場鮮明的擁共作家如郭沫若、蔣光慈、丁玲等殊乏好感，更不提延安時期及以後的毛派追隨者如趙樹理、周立波、楊朔等人。在《小說史》的結語中，夏認為四九年後左翼作家的創作水準一落千丈，成為黨機器的傳聲筒。夏的撻伐如此不留情面，難怪引來捷克漢學大師普實克 (Průšek) 的反擊。普基於對共產文藝理論的信仰，對夏的立論據理力爭。[24] 兩人的交鋒早在一九六二年，而遲至八九年天安門事件後，仍有不少極左派評者視《小說史》為最佳反面教材。

左翼評者攻擊夏忽略了文學、歷史，及政治間的細密連鎖。他 (她) 們認為夏對中國文學由封建至革命的進程視而不見；對文學、革命及文化生產的辯證關係也一無所知。用普實克的話來說，夏不能了解文學的「社會功能」，而且不能採用「系統而科學」的方法來縱觀文學發展。[25] 一九六三年夏對普實克的批評施以反擊，一再申言文學的觀照不能為偽科學定論或革命時間表所限定。他更強調左派憑著先入為主的觀念形成之「客觀」理論，其實未必比他的「主觀」立場，更為高明。[26] 自此以後夏對任何左派評者的叫罵，不再回應，而他的反共立場也一樣不動如山。

傳統評者早就教導我們文學的研究脫不了歷史的觀照。這幾年來「總要歷史化」(always historicize) 的呼聲重新又被炒熱。首當其衝的就是專注文本分析的新批評主義。如果我們真要將夏書「歷史化」，我們就該記得五〇年代當國共兩黨汲汲於重修國史與文學史時，夏是少數不為表面政治口號所動，專心文脈考察的評者之一。六〇年代初《小說史》出版後，大部分夏所論及的作者或遭整肅、或自動停筆，而文化大革命的風潮仍方興未艾。在台灣，《小說史》不妨被視為禁書索引，因為除了少數例外，多半作者的作品都因意識形態之故而被查禁。國民黨政權遲至一九八七年才解除戒嚴令，准予三〇年代文學的流通。六、七〇年代海外擁共崇毛的熱潮一度如火如荼，夏成了踽踽獨行的局外者，但他對自己立

場的堅持，卻一如既往。直到文革結束，毛治下作者所經歷的「歷史必然」(?)進程才逐步公諸於世：查禁、整風、鬥爭、清算、下放、監禁、自殺、瘋狂、或迫害致死。或更糟的，作者及讀者志願加入這邪惡的嘉年華會中，協助查禁、整風、鬥爭、清算、下放、監禁、迫害前此的同道或同事。夏「武斷偏頗」的歷史觀察成了不可思議的先見之明。

歸根究柢，夏對共產文學及反共文學的批評，其實有他一貫的標準。就像他譏諷左翼口號文學一樣，夏對國民黨操控的反共八股並不假辭色。他所推崇的兩位反共作家，張愛玲與姜貴，從來不為國民黨文宣機器所重視。極右派評者批評張將反共大業寫成瑣碎家常，對姜貴譏誚冷酷的筆鋒，更視為離經叛道。夏卻認為張較之多數反共作家更能捕捉亂世浮生的悲愴與殘暴；張凸顯了「普通人如何在暴政脅迫下，還努力保持人性的尊嚴和人類關係的忠誠。」[27]姜貴雖是國民黨員，卻對政治的愚昧與狂熱，不分左右，都有深刻感懷。在他的《旋風》裡，沒有幾個角色逃得出他的冷嘲熱諷。「共產黨也好，非共產黨也好，都已腐爛得無可救藥了。」[28]夏更將姜貴與杜斯妥也夫斯基相比；兩人同為保守主義的信徒，卻都無礙他們藝術創作上的激進實驗。

當夏論左翼作家時，他並不隨俗稱許魯迅或茅盾，反而對張天翼及吳組緗提出極高評價。他指出，這兩位作者都能將意識形態融入他們對人性的觀察中；因此他們的作品超越了千篇一律的教條成規。夏的關懷也延伸到丁玲《太陽照在桑乾河上》及楊朔的《三千里江山》等作品上。夏認為即使在最公式化的情境裡，一個共產楷模片刻的浪漫夢想可以使他成為更有世俗人味的角色；一個封建惡霸的困獸之鬥，不管多麼可卑可恥，也依然可以贏得我們的同情。夏這樣的批判角度常被詬病為溫情的個人主義；或被譏為以「普遍人性關懷」為障眼法，抹銷階級、性別及族群上的差別。

夏的訓練也許不乏所謂西方中產階級溫情主義的包袱。話雖如此，夏行文議事，其實並未顯出定於一尊的(中產式)「佔有欲」。更不像性別、族群、或多元文化論者切切挖掘、擁有特定的話題或形式的專賣權。他的史觀視現代中國文學的發展為共產與反共論述間的鬥爭，但《小說史》實際論述則遠較此為複雜，而他也不預設黑白分明的結論。夏視錢鍾書及張愛玲為一九四九以前文壇的最高峰，其時正值左翼評者、作家歡迎革命文學新時期的到來。而在寫實主義的大範疇下，夏強調作家各顯所長的不同處，而非一個命令、一個動作的相同處。我們有理由猜測，當年如有更多材料，夏應會仔細討論蕭紅、端木蕻良、路翎等曾被忽略的作家，而他(她)們與左派都有極深的淵源。[29]最反諷的，夏書中有關左翼文學的數章，泛論從革命文學到反右運動，迄今仍是英語世界中研究中共文學史的重要材料。夏的反對者批評他雖不遺餘力，卻竟少有人願意花同等時間研讀他們心目中的傑作，遑論重寫翻案文章了。

最後，對抨擊夏缺乏「正確」歷史感的批評者，夏最有力的反擊可能不在於他在《小說史》中獨樹一幟的史觀，而在於他在書出後所從事研究的方向。《小說史》僅代表夏學術事業的起點。以後數年間，他越發理解如要更細膩處理現代中國小說以及廣義的文學、文化史，就不能不對古典小說的來龍去脈多作了解；易言之，作更深、更廣的「歷史化」的解讀。這也是夏對西方學者將世界文學史單向化的一種回應。一九六八年，夏出版了《中國古典小說》，集中討論明清六大白話小說(《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅》、《儒林外史》、《紅樓夢》)；這又是歐美漢學界首屈一指之舉。通過他細膩的解讀及精妙的翻譯，夏引領西方讀者進入一個截然不同的敘事傳說及人文情境。在書中西方文學於夏的影響仍然不時可見，但他發為議論時卻顯得較前此更為自信。與《中國現代小說史》相比，夏對文學的歷史脈絡、道德承

擔、修辭特徵，及人物情節鋪陳也有更深刻的思考。彷彿之間，他擺脫了布魯克斯及李維斯等大師的影子，從事一項他可獨當一面的文學研究。中國文學的獨特性，於焉亦在他筆下凸顯。

七〇年代以來，夏又出版了極多專論，內容從晚清文人小說(《鏡花緣》)到現代國家史詩巨作(《端木蕻良的作品》)，從明代戲劇的情教與生命辯證(《牡丹亭》)，到世紀初鴛鴦蝴蝶派的愛情與死亡(《玉梨魂》)，從晚清政治小說(《老殘遊記》)到世紀初文學批評(《論嚴復與梁啟超》)，幾乎每篇論文都代表夏開發現代中國文學傳說的新方向。我們也必須知道，英文著作以外，夏又出版了五冊中文專著，縱論中西文學、文化與電影。所有這些成績反映一位學者浸潤在文學流變中，勤勤懇懇，無時或已。而這不正是夏不尚空談，將(文學)歷史「歷史化」的最好見證？

* * *

由於夏志清當年的開創之功，我們今天或許不能，也不必，再寫出像《小說史》如此規模的文學史論。過去廿年的史學及文學理論在在告訴我們，任何單一全權的敘述，總已埋藏自我設限及自我解構的因子。尤其因為如博鐸(Pierre Bourdieu)及布魯姆(Harold Bloom)等的理論風行，我們對典律(canon)、典範(paradigm)等話題，重又產生興趣。有關典律的辯論，一方面提醒我們「大傳統」之下文化、象徵資本的運用、週轉，無時或已，另一方面也彰顯名家、傑作、經典的武斷及權威性，未必能被一兩套理論所釐清。《小說史》之後，現代中國文學的研究日新又新，方法上也是五花八門。從鴛鴦蝴蝶到新感覺主義，從晚清「被壓抑的現代性」到世紀末的「後現代性」，不一而足。廿一世紀已經開始，現代中國文學的研究也綠樹成蔭，較以往任何一個時候都更成為一門顯學。作為歐美中國現代文學掌門人的夏志清，大概終可以一秉他聞名友朋間的幽默感，開懷暢笑了吧？

## 註 釋

1. 見夏台北中文版《現代中國小說史》序，劉紹銘等譯（台北：傳記文學，1979），頁2–3。
2. 同上，頁4。
3. C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction* (New Haven: Yale University Press, 1971), p. x.
4. 「精緻的甕瓶」一觀念由布魯克斯（Cleanth Brooks）所發揚光大。
5. Hsia, *A History*, p. x.
6. Cleanth Brooks, "The Formalist Critic," *The Kenyon Review*, *13* (1951), 72–81.
7. F. R. Leavis, "Literary Criticism and Philosophy," *The Common Pursuit* (London, 1962), pp. 211–16; 引自 K. M. Newton, *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader* (New York: St. Martin, 1988), p. 68.
8. Matthew Arnold, *Essays in Criticism*; 引自Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism* (New York: New York University Press, 1963), p.110.
9. Hsia, *A History*, p. 536.
10. 同上，p. 535。
11. 同上，p. 536。
12. 同上，p. 506。
13. 同上，p. 54。
14. 同上，p. 398。
15. 同上，p. 441。
16. 同上，p. 206。
17. 同上，p. 191。
18. 同上，p. 206。
19. Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflection of the Origin and Spread of Nationalism* (Ithaca: Cornell University Press, 1983).
20. 見夏的文章："Yen Fu and Liang Chi'-ch'ao as Advocates of New Fiction," 收於*Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Chi'-ch'ao*, ed. Adele Austin Rickett (Princeton: Princeton University Press, 1978), pp. 221–57.

21. Fredric Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text, 15* (1986): 65–87. 批判文字可見 Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'," *Social Text, 17*(1987): 3–25. 亦見 Christopher Lupke 觀點不同的討論：" (En) gendering the Nation in Pai Hsien-yung's 'Wandering in the Garden, Waking from a Dream'," *Modern Chinese Literature, 6*, 1 & 2 (1992): 157–77; "Wang Wenxing and the 'Loss' of China," *Boundary, 2*, 25.3 (1998): 9–128.
22. Hsia, *A History*, p. 535.
23. 見Naomi Sakai: "Particularism and universalism do not form antinomy but mutually reinforce each other... Precisely because both are closed off to the individual who can never be transformed into the subject or what infinitely transcends the universal, neither universalism nor particularism is able to come across the Other; otherness is always reduced to the Other, and thus repressed, excluded, and eliminated in them both. And after all, what we normally call universalism is a particularism thinking itself as universalism, and it is worthwhile doubting whether universalism could ever exist otherwise." "Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism," in *Postmodernism and Japan*, eds. Masao Miyoshi and J. D. Harootunian (Durham: Duke University Press, 1989), p. 98.
24. Jaroslav Průšek, "Basic Problems of the History of Modern Chinese Literature and C. T. Hsia, *A History of Modern Chinese Fiction*," *Toung Pao, 49* (1962), 357–404; 收於 *The Lyrical and the Epic*, ed. Leo Ou-fan Lee (Bloomington: Indiana University Press, 1980), pp. 195–230.
25. 同上，p. 203。
26. C. T. Hsia, "On the 'Scientific' Study of Modern Chinese Literature—A Reply to Professor Průšek," 見 appendix 1, *The Lyrical*, pp. 231–66.
27. Hsia, *A History*, p. 417.
28. 同上，p. 559。
29. 夏台北中文版《現代中國小說史》序，頁 17。

# 作者中譯本序

夏志清

## 一

一九五一年春天，我一方面忙於寫論文，一方面眞不免要爲下半年的生活問題着急起來。我雖算是耶魯英文系的優等生，系主任根本想不到我會在美國謀教職的：東方人，拿到了博士學位，回祖國去教授英美文學，這才是正當出路。有一天，同住研究院宿舍三樓的一位政治系學生對我說：政治系教授饒大衛(David N. Rowe)剛領到政府一筆錢，正在請人幫他作研究，你謀教職既有困難，不妨去見見他。我當時根本不知道饒大衛是以反共著名的中國之友，我自己一向也是反共的，我到他辦公室去見他，二人一談即合拍。加上我是英文系的準博士，寫英文總沒有問題，饒大衛立即給我一張聘書，年薪四千元，同剛拿博士學位的耶魯教員(instructor)，是同等待遇。我既找到了事，寫論文更要緊，也就無意去謀教職，再去看英文系主任的嘴臉了。

饒大衛僱用了他的得意門生魯幸・派(Lucian Pye)同我這兩位 research associates，再加上日裔美籍研究生同教會學校出身的華籍家庭主婦這兩位 research assistants，人馬已全，七月一日開始工作，編寫一部「中國手册」(*China: An Area Manual*)，供美國軍官參閱之用。那時是韓戰時期，美國政府原則上是很反中共的，所以饒大衛才能請到這筆錢。數年之後，「中國手册」上

中下三冊試印本出版，先由美國軍方、政方高級官員審閱，可能發現全書反共立場太強硬（當然書裏面別的毛病想也不少），未被正式納用，這對饒大衛自己而言，當然是事業上的一大挫折。否則，這部「中國手冊」，美國軍官人手一篇，饒大衛自己中國通權威的聲望也必大爲提高。這部「手冊」試印本，一共印了三百五十部，美國各大圖書館也不易見到。

我一向是研究西洋文學的，在研究院那幾年，更心無旁鶩地專攻英國文學。那年改行編寫「中國手冊」，一開頭就大看有關中國的英文著述。虧得那時候這類書籍還不算多，一年之中就把漢學家、中國問題專家晚近出版的著作，看得差不多了。我一人撰寫了「文學」、「思想」、「中共大眾傳播」三大章，另外寫了「禮節」、「幽默」二小章（「幽默」章近已重刊「譯叢」一九七八年春季號），「家喻戶曉的人物小傳」一章，也參與了「中共人物」章、「地理」章人文地理部分的寫作。最使我感到頭痛的是人文地理各省、各地區的個別報導。實在看不到多少參考資料，只好憑我的常識和偏見去瞎寫。五十年代後期「時代」週刊刊印了一個中共特輯（該期封面人物是毛澤東），居然也報導中國各地區的風俗人情。那晚我翻閱這個特輯，看到上海人如何如何，北平人、山東人、湖南人又如何如何，都根據我撰寫的材料，有些地方字句也不改，看得我人仰馬翻，大笑不止。生平看「時代」週刊，從來沒有這樣得意過。

「大眾傳播」這一章得參閱中共報章雜誌，化的功夫最大（哥大新聞學院喻德基教授那本「中共大眾傳播」問世，是十年後的事了）。「思想」、「文學」這兩章寫起來比較得心應手。自己是中國人，介紹孔孟朱王的思想，杜李關馬的詩曲，不看多少參考資料，也可以寫得出的。但「思想」這一章專述「傳統思想」（traditional ideologies），近代思想我不必注意。「文學」這一章重點卻放在現代文學上，佔全章篇幅三分之二。我在

國內期間，雖也看過一些魯迅、周作人、沈從文等人的作品，但看得極少，對新文學可說完全是外行。寫「文學」這一章，把耶魯圖書館所藏的茅盾、老舍、巴金等的作品都略加翻看。此外還有一批尚未編目的中共文藝資料，也放在辦公室裏翻閱。什麼「白毛女」、「劉胡蘭」、「白求恩大夫」等小册子以及趙樹理、丁玲的作品，倒眞正化時間看了一些。（王瑤「中國新文學史」下册一九五三年才出版，四十年代中共文學的演變，只好自己摸索，一無憑藉。）中國現代文學史竟沒有一部像樣的書，我當時覺得非常詫異。

到了一九五二年春天，又得爲下學年的工作發愁了。饒大衞雖對我的勤快大爲賞識（那位社會系畢業的家庭主婦一年之中只寫了「中國社會」一大章，「服飾」一小章），有意留我一年，年薪加至四千八百，但我實在不想再幹了，有關中國的英文書籍已大致讀遍，再做下去沒有意思了。我就到研究院副院長辛潑生（Hartley Simpson）那裏去請敎，有那幾家基金會可以申請研究資助。他說最大的是洛克斐勒基金會，此外還有幾家較小的（那時福特基金會似乎尚未設立），可一家家試你的運氣。我就打了一篇撰寫中國現代文學史的計劃書，一共只有兩頁。先寄一份給洛氏基金會人文組組長法斯（Charles B. Fahs）。他對我的計劃倒頗感興趣，立即來信叫我去同他面談。去紐約談了半小時，居然定局，給我兩年的研究補助金（grant），每年四千元。這個數目，不知是我自定的，還是基金會給我定的，已記不淸了。但這筆補助金用不着繳所得稅，實收比跟饒大衞做事那一年多一些。後來洛氏基金會准我延長一年，過了三年（一九五二——一九五五）無拘無束、讀書寫作的生活。名義上那三年我算是耶魯英文系的研究員（research fellow）。

我來美留學，沒有用過家裏一分錢，也沒有到飯館去打過一天工，洗過一隻碗，講起來比好多留學生幸運。但韓戰開始，我

就得省錢下來寄給上海家裏。一九五一年七月開始，月寄一百美金，一年一千二百元。所以那三年，每年自用二千八百元，恰夠維持生活，談不上有什麼研究費。假如那時有勇氣向洛氏基金會另請研究費、旅行費，到美國各大圖書館參觀一番，也去臺灣、香港跑一趟，自己看到的資料當然要多得多了。但自己尚無教授身份，實在不敢獅子大開口，能有固定收入，過着我自甘澹泊的研究員生活，就很滿足了。頭兩年我照舊住在研究院宿舍，一日三餐包給學校。第三年婚後才搬到校外去住。

我計劃寫一部現代文學史，一開頭文學各部門都看，「中國新文學大系」前九冊（第十冊是「史料索引」）都一字不放過的讀了。「大系」「詩集」那一冊讀來實在不對胃口，散文家個別討論也感到不很方便，到後來決定專寫小說史，實在覺得新文學小說部門成就最高，討論起來也比較有意思，雖然我一直算是專攻英詩的，研究院期間也沒有專修一門小說的課程。但反正寫書期間沒有人來管我，西洋小說名著儘可能多讀，有關小說研究的書籍也看了不少。到了五十年代初期，「新批評」派的小說評論已很有成績。一九五二年出版，阿爾德立基(John W. Aldridge)編纂的那部「現代小說評論選」(*Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-51*)，錄選了不少名文（不盡是「新批評」派的），對我很有用。英國大批評家李維斯（F. R. Leavis）那冊專論英國小說的「大傳統」（*The Great Tradition,* 1948），剛出版兩三年，讀後也受惠不淺。李維斯最推崇珍・奧斯丁、喬治・愛略脫、亨利・詹姆斯、約瑟・康拉德這四位大家。珍・奧斯丁的六本小說我早在寫博士論文期間全讀了，現在選讀些愛略脫、詹姆斯、康拉德的代表作，更對李氏評審小說之眼力，歎服不止。中外人士所寫有關中國現代小說的評論，我能看到的當然也都讀了，但對我用處不大。

耶魯那時候中文部門書籍極少。它所藏的現代文學作品我全

數翻看過後，就每月到哥倫比亞大學中日文系圖書館去借書。通常是上午動身， 下午看一下午書， 再挑選自己需要的書籍、雜誌，裝一手提箱返紐海文。（滿裝書的手提箱當然很重，但哥大校門口即有地下鐵道，換一次車即直駛火車站，很方便。）在當時美國圖書館之間， 哥大中國現代小說的收藏， 算是最豐富的了；那些巨型文學刊物，諸如「小說月報」、「文學」、「文季月刊」、「文學雜誌」、「文藝復興」，也都藏有全套，實在很不容易。當然，我如能在哥大附近住上一兩個暑假，一方面換換環境，結識些新朋友，一方面查看資料也方便，對我來說，要比呆在紐海文好。但我這個人，天性懶得動，即是短距離搬家，自己沒有汽車，也感到非常頭痛。同樣情形，哈佛離耶魯也不遠，乘火車當天可以來回。當年哈佛中文圖書現代文學收藏雖遠比不上哥大，事後發現有些哥大未藏的小說，哈佛卻有，實在應該也去哈佛走走。總之，洛氏基金會給我的研究金，只夠維持生活，自己天性又不愛動，竟沒有到各大圖書館多跑跑。

除了借用兩家圖書館的書籍外，我自己新文學藏書不多，差不多全是香港好友宋淇、程靖宇二兄郵寄贈我的。五十年代初期不比今天，三四十年代的小說在港地都有翻印本出售，搜集很方便。宋淇贈我那冊「一千五百種中國現代小說與戲劇」（北平，一九四八）， 神父善秉仁（ Jos. Schyns ）主編，至今還是極有用的參考書 。 香港盜印張愛玲的兩部作品 ，「傳奇」與「流言」，也是宋淇贈我的，使我及早注意到這位卓越的作家。我在上海期間， 即把錢鍾書「圍城」讀了， 當時張愛玲作品更爲流行，卻一直沒有好奇心去讀它。

作了三年研究，離開紐海文前，書的初稿已寫出一大半了。但家裏有了孩子 ， 忙着換碼頭教書 ， 整理書稿的工作竟擱了兩年。一九五五年離開紐海文，我在密歇根大學當了一年訪問講師（ Visiting Lecturer in Chinese ）。那年密大中國文學教授休假

半年，中國思想史教授休假一年，二人的課程都由我來擔任。我教了一年「中國思想史」，採用馮友蘭「中國哲學史」英譯本爲教本。頭一學期，教先秦思想，孔孟老莊墨韓諸子自己以前讀過些，教起來還蠻有味道的。第二學期，從董仲舒教起，就不大對勁，接着要講到好多佛教派別，再下去是宋明理學，準備起來都相當喫力。我至今對佛學、理學毫無好感，同那一年教書有些關係。秋季學期也開一門「中國現代思想史」，憑我對現代文學的研究，並不難教。密大東亞語文系主任是位日裔美國人，刁鑽成性，對日裔教員也不太友善，待我這個中國人當然更爲刻薄。他說你是英文系博士，春季學期不妨開一門「中西文化文學交流史」。這門課當年沒有英文教科書，到今天還沒有，要有方豪先生的大學問，才能勝任。「馬可波羅遊記」，利瑪竇的日記，十八、九世紀英法人翻譯的中文小說、戲曲我都得從頭讀起，雖然讀來很有趣，授課準備所花的時間，實在太多。此外每學期教一門中國文學的課程，雖比較容易，但初次教授此類課程，總得準備一下的。那一年，除了讀到幾種哥大未藏的小說外，「中國現代小說史」的整理工作可說完全停頓。

之後，我在德州奧斯丁城教了一年英文，紐約州菠次坦鎮教了四年英文。每學期教四門課，十二點鐘。「莎士比亞」、「美國文學」、「歐洲名著」，這類課雖不需多少準備，但每年必教的「大一英文」、「大二英文」，學生作業太多，改卷子實在是很頭痛的。尤其是「大一英文」，每週三四十本作文，改不勝改。我整理「小說史」書稿，只有利用暑期那段時間。一九五八年暑假天天去辦公室（家裏孩子太分心），把全書十九章根據舊稿，逐章打出。入秋後再整理「註解」、「參考資料」、「人名、書名中英對照表」等項目。把書稿寄給饒大衞想已是同年冬季了。饒大衞自己過目後，我的兩位受業師，博德（Frederick A. Pottle）、勃羅克斯（Cleanth Brooks），也撥冗審閱我的

書稿。另有一位美國文學教授庇阿生（ Norman Pearson ），我從未上過他的課，也把它看了一遍。饒大衛拿到了三位教授的評審書，才親自把書稿交給耶魯出版所。但三位文學教授都不諳中文，說的話當然無多大力量；饒大衛自己是政治系教授，對中國文學也不太內行，出版所還得延請一位校外專家，把書稿加以審閱後，才能決定出版與否。那時美國除了哥大王際眞外，簡直找不出另外一位教授曾翻譯過現代中國文學作品的，更無人稱得上是權威。找來找去，哥大出版所請了史丹福大學中國近代史教授梅麗·賴德（ Mary C. Wright ），其實她對中國現代文學也是外行。（許芥昱教授那時在史丹福編譯一部「二十世紀中國詩」，也幫賴德教授做些研究。年初芥昱兄來訪，承告書稿是先由他審閱的，想來賴德在評審報告上提出的意見，大半也是他的。）

賴德讀了書稿，肯定是部拓荒巨著，表示非常興奮。但同時她也認爲中共竊國以來，清算了一大批作家，我書裏語焉不詳；「百花齊放」運動也沒有好好交代；我國政府遷都臺北以後，文學近況一字不提，似也欠妥。一九五九年四月十五日耶魯編輯大衛·洪（ David Horne ）來信，謂書稿決定出版，惟根據那位專家的評閱報告，這兩方面需增益篇幅云云。耶魯肯出書，我大爲高興，增補書稿的建議，當然也滿口贊成。正巧，一九五九年初濟安哥已來美國，他編過「文學雜誌」，介紹臺灣文壇情形，當然駕輕就熟，「臺灣」這個附錄就請他寫了。我自己剛讀了姜貴的「旋風」，認爲是部傑作，就在「臺灣」附錄上再加一個簡評「旋風」的尾巴，表示自由中國不是沒有新起的大作家。我自己得增添有關「大躍進」前的中共文壇報導，手邊沒有資料怎麼辦？只好向哥大東亞圖書館主任霍華·林登(Howard P. Linton)商借全套大陸出版的「文藝報」，一九五九年暑期加以細讀，爲第十三章「抗戰期間及勝利以後的中國文學」(原題爲“Confor-

mity, Defiance, and Achievement")增添了不少篇幅。全書該章最長，原因在此。同時我自己覺得有些腳註寫得太簡略，所引作品的頁數，全憑當年所寫的箚記，不一定靠得住。趁濟安哥在西雅圖研究之便，有問題就向他請教，這樣繳進全書定稿，想已是同年秋冬之交。「小說史」一九六一年三月才發售，大學出版所出書一向是很慢的。我自己憑校樣編排索引，就花掉了三四個星期。

「小說史」贈書十五册我早在二月間就收到了，立即郵寄濟安哥一本。他看到書，實在比我還興奮，並建議我把書寄呈胡適、林語堂這兩位前輩。我同林先生從未見過面，覺得不便貿然贈書。我在北大時，胡校長不贊成我去耶魯、哈佛攻讀博士學位，不給我寫推薦信；一九五一年春我寫封信給他，他也沒有作覆。因爲這兩樁事，我雅不願意贈書給他。隔一年胡先生卽逝世，事後想想自己實在太孩子氣了。書裏我對胡先生一生的貢獻，絕對肯定，他老人家看到書，一定會很高興的。我的反共立場也是同他完全一致的。

翻譯過三種中國現代短篇小說集的王際眞先生，一九六〇——六一年在耶魯大學兼課。他自己不多年卽將退休，也在不時留心有無新出的人才，將來繼承他哥大的職位。有一天，饒大衞同他談起我，謂我的書卽將由耶魯出版，他不妨去出版所看看樣本，很可能我是他最好的接班人。王先生眞跑去看了，他自己對魯迅最有研究，就挑看「魯迅」這一章。之後，他寫封信給我，謂我對魯迅的看法與衆不同，讀後十分佩服。不僅此也，又說我的英文造詣也高過所有留美的華籍教授，簡直可同羅素、狄更蓀(G. Lowes Dickinson)二大師媲美。信末他問我有無意來哥大教書。那時書尙未出版，讀到這樣一封信，雖然對王先生溢美之辭，自己不敢承當，心裏實在高興。王先生是山東人，人非常直爽，性情有些孤僻，他能對一個從未見過面的人如此賞識，眞

令我終身感激。這樣開始同哥大辦交涉，一九六二年才正式被聘爲中國文學副教授。

書出版後不到兩三星期，「紐約時報星期書評」即刊出書評，排第三版，相當受重視。只可惜編輯是外行，請了英人司各脫（A. C. Scott）作評。此人曾任駐香港小官，業餘興趣是平劇，近年來曾把「蝴蝶夢」、「四郎探母」等劇本譯成英文，可惜原文雖淺顯，譯文錯誤還是不少。他對我的書雖頗爲重視，但外行人說話，有些地方總不得要領。四月十三日波士頓 *Christian Science Monitor* 報登出一篇長評，寫得很內行，評者大衛・洛埃（David Roy）現任芝加哥大學中國文學教授，那時還在哈佛寫他「郭沫若評傳」的博士論文。他認爲「小說史」出版是一件大事（"an event of the first importance"）。它不僅是專論中國現代小說的第一本嚴肅英文著述；更令人稀罕的，現有各國文字書寫的此類研究中，也推此書爲最佳（"the best study of its subject available in any language"）。

本書原標題爲*A History of Modern Chinese Fiction,1917-1957*，大陸的文藝發展寫到一九五七「大躍進」前夕爲止。「大躍進」之後，大陸政局、文藝界變亂更多，一九七一年「小說史」增訂二版出書，我就把「一九一七——一九五七」這個副標題取消，另加一個「結尾」（epilogue），即中譯本裏的附錄一：「一九五八年來中國大陸的文學」。一九六七年我發表了一篇題名"Obsession with China: The Moral Burden of Modern Chinese Literature"的文章，專論現代中國文學的一大特徵，也放在「小說史」二版裏，算是「附錄一」(即中譯本的附錄二：「現代中國文學感時憂國的精神」。先兄寫的那篇「臺灣」在二版裏不再出現；六十年代臺灣文學突飛猛進，該文早已失了時效。我自撰評論「旋風」的那部分（二版「附錄二」）倒還保留着，現在再加上我那篇論「姜貴的『重陽』」的中文文章，合在一起排印，算是中譯本的

「附錄三」。大陸地區以外的中國作家原非本書研討的對象，但我既稱姜貴為「晚清、五四、三十年代小說傳統的集大成者」，在本書裏自應同魯迅、茅盾、老舍一樣，佔一個重要的位置。

## 二

一九五二年開始研究中國現代小說時，憑我十多年來的興趣和訓練，我只能算是個西洋文學研究者。二十世紀西洋小說大師——普盧斯德、托瑪斯曼、喬哀思、福克納等——我都已每人讀過一些，再讀五四時期的小說，實在覺得它們大半寫得太淺露了。那些小說家技巧幼稚且不說，他們看人看事也不夠深入，沒有對人心作了深一層的發掘。這不僅是心理描寫細緻不細緻的問題，更重要的問題是小說家在描繪一個人間現象時，沒有提供了比較深刻的、具有道德意味的瞭解。所以我在本書第一章上裏就開門見山，直指中國現代小說的缺點即在其受範於當時流行的意識型態，不便從事於道德問題之探討（its failure to engage in disinterested moral exploration）。當今批評家史坦納(George Steiner）曾言，西洋文學三大黃金時代當推普理克理斯（Pericles）執政雅典期間的古希臘悲劇時代；英國的莎翁時代；以托爾斯泰、杜思妥也夫斯基二人為代表的俄國十九世紀後半期的小說時代。索福克理斯、莎士比亞、托杜二翁，他們留給我們的作品，都借用人與人間的衝突來襯托出永遠耐人尋味的道德問題。托杜二翁都是偉大的人道主義者，他們對當時俄國面臨的各種問題、危機都自有其見解，也借用了小說的形式說教無誤。但同時也寫出人間永恆的矛盾和衝突，超越了作者個人的見解和信仰，也可說超越了他們人道主義的精神。

索、莎、托、杜諸翁正視人生，都帶有一種宗教感；也就是說，在他們看來人生之謎到頭來還是一個謎，僅憑人的力量與智

慧，謎底是猜不破的。事實上，基督教傳統裏的西方作家都具有這種宗教感的。我既是西洋文學研究者，在「結論」這一章裏就直言「現代中國文學之膚淺，歸根究底說來，實由於其對『原罪』之說，或者闡釋罪惡的其他宗教論說，不感興趣，無意認識。」這句話，不少朋友（我記得侯健、白先勇都當面對我說過）認為是一針見血之論，逗人深思。在當時我對傳統中國文學認識不深，但身為中國人，總覺得這個傳統是極為偉大的。在密歇根大學教了一年中國思想史，佛學、理學雖對我並無多大吸引力，總認為自己慧根太淺，也總相信，憑其深厚的宗教、哲學背景，中國傳統文學應同西方文學一樣，對人生之謎作了極深入的探索。所以我在「結論」裏也老實不客氣認為現代中國人「摒棄了傳統的宗教信仰」，推崇理性，所以寫出來的小說也顯得淺顯而不能抓住人生道德問題的微妙之處了。

我寫完本書後，即在匹次堡大學、哥大教起中國文學來，傳統文學十多年來眞的讀了不少。一九六八年我還寫出了一本「中國古典小說」專論，自己對傳統小說、戲劇眞作了些研究。我漸漸發覺詩賦詞曲古文，其最吸引人的地方還是辭藻之優美，對人生問題倒並沒有作了多少深入的探索，即以盛唐三大詩人而言，李白眞想喫了藥草成仙，談不上有什麼關懷人類的宗教感。王維那幾首禪詩，主要也是自得其樂式的個人享受，看不出什麼偉大的胸襟和抱負來。只有杜甫一人深得吾心，他詩篇裏所表揚的不僅是忠君愛國的思想，也是眞正儒家人道主義的精神。

再反顧中國傳統小說，其宗教信仰逃不出「因果報應」、「萬惡淫為首」這類粗淺的觀念，憑這些觀念要寫出索、莎、托、杜四翁作品裏逗人深思的道德問題來，實在是難上加難。我們可以說，大半傳統小說裏的宗教信仰，只能算是「迷信」；不少作品有其正視人生的寫實性，也為其宗教思想所牽制而得不到充份的發揮。當然，「紅樓夢」自有其比較脫俗的宗教思想，但

其傾向則爲逃避人生，並非正視人生。賈寶玉面臨的苦惱太多了，最後一走了之，既對不住已死的黛玉、晴雯，更對不住活着的寶釵、襲人。比起「卡拉馬助夫兄弟們」裏的阿利屋夏（Alyosha），「復活」裏的南克魯道夫（Nekhludoff）來，到最後賈寶玉只能算是自歸滅絕的懦夫。他的情形同「白痴」密希根親王（Prince Myshkin）也有些不同。密希根親王最後眞的轉成白痴，但假如他一旦理智恢復，他還要努力拯救他所愛的人們的。

我多年讀書的結論是：中國文學傳統裏並沒有一個正視人生的宗教觀。中國人的宗教不是迷信，就是逃避，或者是王維式怡然自得的個人享受。但同時我也不得不同意胡適的一句話：我國固有文化的一個最大特色，即是我們的先民，「他們的宗教比較的是最簡單的、最近人情的。」佛教輸入之後，歷代讀書人不像一般愚夫愚婦這樣的深受其騙，其宗教信仰「比較薄弱，也可算是世界稀有的。」（請參閱「三論信心與反省」，「胡適文存」第四集。）目今西方社會已跨進了脫離基督教信仰（Post-Christian）的階段，大家信賴科學，上教堂做禮拜，對大半人來說，只是積習難改。這個習慣在美國很可能會維持一百年，但二次大戰以還，英國人、北歐人就很少進教堂去做禮拜了。天堂、地獄早已沒有人相信了。曾在文學、繪畫、音樂、建築各種藝術方面充份透露精神之偉大的基督教文化，看樣子不可能在下一世紀再有什麼光輝的表現了。當然，耶穌愛世人的精神仍會延續下去，但本質上同世俗的人道主義已將沒有多少區別了。

我國固有的文學，在我看來比不上發揚基督教精神的固有西方文學豐富。二十世紀的中國文學當然也比不過仍繼承基督教文化餘緒的現代西洋文學。但西方人的宗教信仰也愈來愈薄弱了，他們日後創造的文學將是個什麼樣子很難預測，但無論如何，莎翁時代、十九世紀西方小說的黃金時代將是一去不復返了。在中

國情形恰相反。我們的先民宗教信仰極簡單，而後世的讀書人宗教信仰也較薄弱，大半可說不信什麼神佛——假如憑這個假定我們認爲中國的文學傳統應該一直是入世的，關注人生現實的，富有儒家仁愛精神的，則我們可以說這個傳統進入二十世紀後才眞正發揚光大，走上了一條康莊大道。古代讀書人，受了孔孟教育，講道理個個都應該甘爲人民喉舌，揭露朝廷、社會上所見到的黑暗現象。但他們生活在皇帝專制政體下，大半變得「明哲保身」、「溫柔敦厚」起來；也有很多人，無意官場，或者官場失意，人變得消極，求個「怡然自得」就夠了。到了晚淸末年，專制政體即將瓦解，讀書人才眞敢放膽寫出他們心裏要說的話來：所謂「譴責小說」的盛行，不是沒有理由的。

大體說來，中國現代文學是揭露黑暗，諷刺社會，維護人的尊嚴的人道主義文學。無論如何，自從小女孩普遍纏足以來，這個中國傳統社會實在是太黑暗了。纏足婦女，四肢得不到適當運動，生不下孩子慘死的，一千年來要有多少？姜貴最近在「『曲巷幽幽』後記」裏講起了纏足：

> 一個陋習的逐漸形成不足異，足異的是明明致人於殘廢的肢體毀傷，須歷千年之久，始因外力的侵入而漸覺其陋，漸悟其非。又經過近百年的艱苦奮鬬，奔走呼號，無可奈何，這才被革除。最早，無人防微杜漸。旣經形成，無人敢非其非。其難如此，炎黃子孫的智慧和勇氣到底哪裏去了？

姜貴自己是「五四、三十年代小說傳統」的集大成者，他那句責問也寫出了當時作家面對黑暗的現實，心裏所藏不住的憤慨。臺灣有些批評家，拾白璧德（Irving Babbitt）的唾餘，喜在「人道主義」上面加「廉價的」這三個字。我總覺得同情心、愛心是人類最高貴的情操；好多人道主義的作品誠然寫得非常拙劣，但在宗教文化業已衰頹的今日，人道主義的精神是不容我們加以輕視的。

本書撰寫期間，我總覺得「同情」「諷刺」兼重的中國現代小說不夠偉大：它處理人世道德問題比較粗鹵，也狀不出多少人的精神面貌來。但現在想想，拿富有宗教意義的西方名著尺度來衡量現代中國文學是不公平的，也是不必要的。到今天西方文明也已變了質，今日的西方文藝也說不上有什麼「偉大」。但在深受西方影響的全世界自由地區內，人民生活的確已改善不少，社會制度也比較合理；假如大多數人生活幸福，而大藝術家因之難產，我覺得這並沒有多少遺憾。但丁的詩篇誠然是西方文化的瑰寶，但假如十三世紀的義大利人民能逃出中世紀的黑暗，過着比較合理、開明的生活，但丁活在那個環境裏，庸庸碌碌過了一生（能同皮阿屈麗絲結婚當然更好），即使一無寫詩的靈感，我想他也是心甘情願的。

總括一句說，本書一九六一年出版後，中國新舊文學讀得愈多，我自己也愈向「文學革命」以來的這個中國現代文學傳統認同。比起宗教意識愈來愈薄弱的當代西方文學來，我國反對迷信，強調理性的新文學倒可說是得風氣之先。富於人道主義精神，肯爲老百姓說話而絕不同黑暗勢力妥協的新文學作家，他們的作品算不上「偉大」，他們的努力實在是値得我們崇敬的。時到今天，我們最珍惜的那份文學遺產——「詩經」、古樂府，以及杜甫、關漢卿等肯爲老百姓說話的那些文人所留給我們的作品，也可說屬於「新文學」同一傳統。當然任何國家的文字、語言不斷在變，今日的詩人、劇作家，僅論辭藻的豐美，當然絕對比不過杜甫、關漢卿，正像今日英國詩人、劇作家比不過莎士比亞一樣。但六七十年來，善用白話從事文學創作的人數不能算少；近二十年來那幾位突出的詩人、小說家、散文家，他們的白話文，比起五四時代的那批名作家來，更是耐讀、精煉得多；只要有人能努力去寫，白話文的前途是不容我們去憂慮的。

## 三

我對中國新文學看法之改變，在本書三篇附錄裏即能看出些頭緒來。在近文「人的文學」裏，我採用這個新觀點來審視胡適、周作人二人的成就，更強調他們不斷「在古書堆裏追尋可以和自己『認同』的思想家、文學家」，以便建立中國文化「眞傳統」這番功不可沒的努力。如把「文學革命」這一章同「人的文學」對讀，本書讀者一定可以看出近年來我對中國新舊文化態度上之轉變。

但我雖更珍視新文學這個傳統，身爲文學史家，我的首要工作是「優美作品之發現和評審」("the discovery and appraisal of excellence"——語見「小說史」初版原序)，這個宗旨我至今還抱定不放。一般說來，新文學作家比古代文人更正視現實，關懷民間疾苦，但他們發表作品太容易了，其中天份不高，寫作態度馬虎的，人數也多的是。本書寫作期間，我儘可能瀏覽了長短篇小說單行本，同雜誌上刊登的短篇小說和長篇連載，藉以選定那幾位小說家値得專章處理。我對那些入選的作家則作了更深一層的研究，儘可能審讀他們全部的作品。這樣寫書當然要比寫流水賬式的文學史費力得多了。要決定那幾位作家値得專章討論就不太容易。三十年代初期，左翼名小說家要有多少，我特別看上張天翼、吳組緗，表示我讀了好多齊名的作家後，認爲這兩位的藝術成就最高。久享盛名的茅盾、老舍當然是一定入選的，但其個別作品之優劣還非得重加估斷不可。「子夜」一直被評家稱爲茅盾最偉大的傑作，我偏認爲它比不上他早期「蝕」、「虹」和後期「霜葉紅似二月花」這三部長篇。「貓城記」這部小說，老舍自己認爲寫得不好，當時評價也不高，我偏要加以重視。三十年代丁玲的聲望，僅次於茅盾、老舍、巴金諸人，我審讀她那

時的作品，實在一篇也說不上是佳作。評審四十年代的作家，現成的參考資料更少，非得鄭重加以抉擇不可。本書討論的兩位四十年代作家——張愛玲、錢鍾書——我很高興到今天在美國年輕一代從事新文學研究的學人之間，也變成了大家必讀的熱門作家了。

但抗戰期間大後方出版的文學作品和文學期刊我當年能在哥大看到的，比起二三十年代的作品來，實在少得可憐。（別的圖書館收藏的也不多，但我如能去史丹福的胡佛圖書館走一遭，供我參閱的資料當然可以多不少。）四五年前我生平第一次有系統地讀了蕭紅的作品，眞認爲我書裏未把「生死場」、「呼蘭河傳」加以評論，實是最不可寬恕的疏忽。憑我手邊現有的資料，「吳組緗」這一章以及第十一章討論蕭軍部分，都得有所增補；我對「八月的鄉村」所作的評論，也稍欠公正。在第十四章裏，我對艾蕪、沙汀、端木蕻良、路翎四人，作了些簡評，主要也因爲作品看得不全，只好幾筆帶過。我現在認爲端木蕻良、路翎二人都應有專章評論才對。「小說史」書已相當厚（英文本二版凡七百另一頁），不便再加增補。我計劃另寫一部「抗戰期間的小說史」，把吳組緗、蕭軍、蕭紅、端木蕻良、路翎，以及其他值得重視的小說家，予以專章討論。

「小說史」正文裏面未把晚清、民初的小說稍加討論，在我今日看來，也是全書缺失之一。中譯本「附錄」裏面晚清、民初小說雖有兩三處提到，也語焉不詳。讀者若參閱「『老殘遊記』新論」、「新小說的提倡者：嚴復與梁啓超」二文（分見「文學的前途」、「人的文學」二書），至少可知道一些我對「文學革命」之前那段小說史的看法。六七年前，我看了不少晚清小說，原想寫本「晚淸小說史」。但圈內人都知道，我生活上起了變化，零星文章照舊寫得很多，家事分心，從事專著的寫作比較困難。現在我改變計劃，索性把題目擴大，寫部「紅樓夢」之後

和「文學革命」之前的中國長篇小說研究。(哈佛大學韓南教授 Patrick Hanan 的「中國白話短篇小說研究」即將問世，從最早的短篇集子寫到魯迅，一定十分精到。)「鏡花緣」、「老殘遊記」二章已有現成稿子，「玉梨魂」這一章即將動筆寫出，但全書何日可完成，眞的一無把握，現在先開張空頭支票以自勉。假如這兩部預告的書十年之內可以完成，至少可說我對中國長篇小說的研究(從羅貫中到姜貴)已告一段落。那時已屆退休年齡，再作些什麼研究，要看那時候自己的興趣而定了。

劉紹銘弟是先兄濟安的高足，一九五九——六〇年，二人同在西雅圖，異鄉作客，轉爲忘年之交。一九六二年七月我去印第安那大學參加一個比較文學會議，同紹銘初會(他那時已轉學印大)，從此信札不斷。濟安去世後，同我通信最勤者，要算上是他了。一九七一年秋紹銘從香港中文大學轉往星加坡大學任教，覺得我的「中國現代小說史」已有二版紙面本問世，臺港星地區的青年學子反而看不到中譯本，實在說不過去。想到就做，他就廣約友好，協同他完成這項譯作。他早先得到香港友聯出版社林悅恆先生的贊助，後來傳記文學雜誌社劉紹唐先生也樂意促成中譯本臺版，但書中不少引文，中文原文不易找到，擔擱了不少時間。中譯本遲至一九七九年初才出版，這是紹銘弟七年前推動譯書計劃時絕對料不到的。

紹銘自譯了兩章，一個附錄，另加上「旋風」同「赤地之戀」這兩段討論(「張愛玲」章大半已由先兄譯出)。最主要的，他一人獨承校改譯稿之總責，實在是很辛苦的。今秋紹銘化了好多天功夫把書的頁樣再細校一遍，務求譯文通順不拗口，本書讀者同我自己都得向他深表謝忱。他的高足黃碧端女士、王德威君參與了書樣校閱的工作，我也要向二位道謝。友聯版、傳記文學版頁樣未排印前，香港中文大學黃維樑弟曾自告奮勇把譯稿細加校改，並召集他的學生把友聯版索引部分整理出來，也使我

感激不盡。

六位本書的譯者——國雄、譚松壽、舒明、潘銘燊、丁福祥、陳眞愛——是紹銘自己的友好，我並不認識，想紹銘早已代我向他們書面致謝。另四位——李歐梵、林耀福、思果、莊信正——紹銘向他們約稿時，已是我自己的好友，眞難爲他們這樣熱心襄助譯書之舉。水晶、董保中這兩位譯者，紹銘原先不認識。他向他們約稿，出於我的推薦，再容我在這裏道一聲謝。水晶弟一人譯了四章，更是友情可感。

英文本原版序、二版序無必要譯出。但在「中譯本序」末了，我還得把在原序裏已提到的兩位恩師——博德教授、勃羅克斯教授——同恩人饒大衞教授再提一筆，他們給我的教誨與鼓勵，遠不止是有關於本書英文本的寫作和出版。寫完序，我還得把已由紹銘校正的頁樣，親自校閱一遍，務求中譯本忠實流暢，絕少有訛文。

——紐約，一九七八年十一月二十八日

# 經典之作

## ——夏志清著「中國現代小說史」中譯本引言

劉紹銘

### 一

近幾年來台北報紙的副刊，不時可以看到夏志清先生的文章。出現次數雖然不多（據我所知，夏先生還沒有用過筆名），但由於他寫的東西，不論勸學也好、言志也好，總有一定的份量，所以作品一面世，就受到知識界的重視。他的學術地位若非如此受重視，請他寫序的人也不會這麼絡繹不絕了。

夏氏著作，包括原稿英文人家翻譯成中文的，在台北結集成輯的，計有「愛情、社會、小說」（一九七〇）、「文學的前途」（一九七四）和「人的文學」（一九七七），都是由純文學出版社印行的。英文著作的散篇，數目雖沒有中文那麼多，但份量極重，如「新小說的提倡者：嚴復與梁啓超」。此文的中譯，純文學的版本，就有三十八頁。

夏志清在美國唸研究院，在美國找到他第一份博士學位以後的教職。二十多年來，除了休假期間到外邊去走走，一直沒有離開美國學院派「不出版就完蛋」的壓力。這裏所謂「完蛋」，有異於「滾蛋」，因爲早在六十年代初期，夏志清已是哥大的長俸副教授了。在他同行中的許多朋友，拿到長俸之日，就是採菊見

南山之時。但夏志清大部份的英文經典之作，卻是得到了工作保障後的產品。

一個學者在經濟與工作上都無後顧之憂的情形下，仍孜孜不倦的去做研究與寫作 ， 背後無非是受着一種強烈的使命感所驅使。夏志清是三天不讀書便自覺面目可憎那種人。他之急於要立言，與他十多年來不斷扶掖後進心理相同。本來，以他的年紀和身份，大可不必奔波於學術會議的會場，從紐約飛到波斯頓、芝加哥去主持小組會議。但他都去了。打開亞洲學會過去七八年的大會紀錄，凡是他主持的小組，組員要不是他的學生，就是他的晚輩，有些僅是與他通過信，而從未謀過面的人。亞洲學會每年的中國文學小組，不過三個，而開放出來讓大家去公平競爭的，有時僅得一個。入選機會之微，可想而知，而夏志清提拔後進用心之苦，也由此可見。

如果夏志清是「學閥」，那麼他應該算是開明的「學閥」，因爲他的確愛才若渴。記得一九七三年春天，我剛從新加坡回到夏威夷任教，離開美國四年，對美國漢學界情形隔膜多了。一天忽然收到夏志清的信，說：「你三月底既有機會到芝加哥來，可與芝大的安東尼．余聯絡，我最近讀了他一篇論『西遊記』的文章，佩服得很，因此推薦發表了。」

安東尼．余就是「西遊記」全文的英譯者余國藩教授。過去十多年來，由於夏志清抱怨我的中文字不好看，叫我用打字機寫信，此後大家也就習慣了。我接信當天，就發了信給國藩兄，安排見面的時間和地點。後來在芝加哥見面，相談起來，才知國藩原來也是個「香港僑生」，而且，最妙的是，夏志清介紹我們認識，但夏余二人，除了交換過一兩封信外，在那個時候，連電話也沒通過一次。

國藩的大學和研究院都是在美國唸的，和台大毫無關係，與濟安先生更不用說拉不上甚麼交情了。今天美國學閥不少，但如

夏志清這樣不存門戶之見的，絕無僅有。

另一個例子可見夏志清這種前輩風範的，是他與黃維樑結交的一段經過。這一段文字因緣，很是感人，讀者有興趣的話，可參看夏氏爲黃著「中國詩學縱橫論」（一九七七）所寫的長序。

一個前輩結交了這麼多的後進，而自己的學問和著作，卻老膠在長俸階段，後輩雖不說話，自己也會覺得不好意思的。古人要人交益友，就有這個互相策勵和督促的意思。

有些會議，雖不是夏志淸主持的，但他卻去了，尤其是專門討論現代中國文學的會議。有時他並沒有甚麼新文章要宣讀，而是以「討論者」（discussant）的身份去參加。討論者也是評議人，可以客客氣氣把會場的各篇文章等因奉此的恭維一番，但也可以扳起面孔，把不成熟的文章和見解，就事論事的去鞭韃一番。而夏志淸的名字見於議程「討論人」的名單中，頗有「老夫在，小子不得無禮放肆」之槪。

今天後生可畏，兼以學術會議的場所，是個衡情量理的地方，長俸年資地位，在這裏都不管用。宣化之功，得靠自己的學問或足以服人之德。

## 二

夏志淸的英文專書，一共有兩本，一是「中國現代小說史」（一九六一年初版，七一年增訂），二是「中國古典小說」（一九六八）。前者由耶魯大學出版，後者則爲哥大。

夏志淸在中國傳統和現代小說研究的經典地位，不但他的門人和朋友一致認定；最難得的是，連政治上與他意見相左的年青學者，也對他的學問和批評眼光表示佩服。一九七六年四月六日的 *Bulletin of Concerned Asian Scholars* 出了特刊「中國革命文學」，裏面有評介性的書目一欄，由John Berninghausen 和 Ted

Huters 執筆（兩人都在史丹福大學畢業）。對於「中國現代小說史」（以下簡稱「現史」），他們有以下的評價：

> 作者（夏志淸）學問之淵博，批評眼光之獨到，在此一覽無遺。當然，他的反共立場，和他對在此書討論到的大多數作家的意識型態之敵視，乃是一樣顯而易見的。
>
> 在最近的將來，大概不會有與此書等量齊觀的作品出現，更別說取而代之。再說，本書提到的，但仍未爲西方學者注意到的現代中國作家，爲數不少。在這方面，夏書是個最現成的起點——雖然書中有不少矛盾的地方。此外我們還得注意作者某些強烈的偏見。……
>
> 但不論它毛病多少，「中國現代小說史」的內容包羅萬有，而作者對自己的文學趣味，開宗明義就講了出來，毫不含糊。即使我們跟他趣味不同，但作者之坦誠態度，令人佩服。此書對英語界讀者來說，是一不可或缺的參考書。

在思想上和對文學的定義上持着與夏志淸不同看法的人看來，「現史」無疑是充滿了「偏見」的。譬如說，左派的文學史家，把魯迅奉爲新文學運動的「大旗手」，夏志淸卻沒有，雖然他在本書的第二章就肯定了魯迅在現代中國小說中的經典地位。同樣地，夏氏的所謂「偏見」，沒有影響到他對當時其他左派的小說家的公平評價。夏氏以全章的篇幅來討論張天翼和吳組緗小說，稱他們爲第一流的短篇小說作家。

當然，「現史」給人最大的驚異，是夏志淸對張愛玲和錢鍾書的重視，而這兩位作家的名字，在王瑤的「中國新文學史稿」、丁易的「中國現代文學史略」、和劉綬松的「中國新文學史初稿」都找不到。（大陸出版的書籍，常因政治形勢不同而修正，我用的版本，出版日期分別是一九五三、一九五五和一九五六，特此註明。）上面提到的那位 Ted Huters 先生，博士論文寫的就是錢鍾書。

偏見人人會有。劉若愚先生說對了，「一個批評家如果沒有

偏見，就等於沒有文學上的趣味」（見*Major Lyricists of the Northern Sung*，一九七四）。夏志清的偏見，沒有使他閉起眼睛，抹煞左翼作家應受稱讚的成就——茅盾、丁玲、蕭軍、沙汀、艾蕪、趙樹理、歐陽山、周立波、楊朔、路翎，一一都討論到了。評價可能與左派史家有異，但最少讓他們上了文學史，沒有因自己的政治立場不同而把這些人的貢獻一筆抹煞。這點「體育精神」，難求於左派文學史家。

夏書的重要性和功用，在最近的將來難有人取代。假使在這三四年內夏志清的精神和體力，不爲雜事分散的話，他還會有另一本經典之作出現。此書將以更大的篇幅，集中討論幾位在他的「現史」中露過面，但沒有詳細討論過的在抗戰期間嶄露頭角的作家，如蕭紅、端木蕻良、路翎等。

此書一出，中國現代小說的研究，將邁入另一個新階段，因爲夏氏必會發掘出一些歐美左派學人也未必一定聽說過的作家，提供一些博士論文的新題目，同時也可以不用一字一墨，替自己的「偏見」，作最有力的解釋。

## 三

本書的若干章，如「文學革命」、「沈從文」、「張愛玲」，附錄中的如「一九五八年來中國大陸的文學」和「現代中國文學感時憂國的精神」，早幾年前已見於台港的報章雜誌。在台灣沒有發表過的十六章，現在都悉數收在中譯本內。夏志清的「偏見」究竟眞相如何，讀者可在此自求答案。此書卷帙浩繁，論者要想從中抽樣舉例，眞有不知從何入手之感。不過，由於我上面引了左派三位文學史家的名字和作品，而許地山（落華生，一八九三——一九四一）剛巧是這三人和夏志清都有提到的一位早期作家，我想把這三個人的見解，摘要錄後，讓讀者與夏志清的參照一下：

（一）王瑤：

他（許地山）對人生有些懷疑的色彩，但並不悲觀；「綴網勞蛛」的主人翁尙潔說：「我像蜘蛛，命運就是我的網，蜘蛛把一切有毒無毒的昆蟲吃入肚裏，回頭把網組織起來。他第一次放出來的游絲，不曉得要放風吹多麼遠；可是等到黏有別的東西的時候，他的網便成了。他不曉得那網甚麼時候會破，和怎樣破。一旦破了， 他還暫時安安然然地藏起來； 等有機會再結一個好的。人和他的命運又何嘗不是這樣 ？ 所有的網都是自己組織得來，或完或缺，只能聽其自然罷了。」這可以說就是作者的人生觀。茅盾說：「他這人生觀是二重性的。一方面是積極的昂揚意識的表徵（這是五四初期的），另一方面卻又是消極的退嬰的意識（這是他創作時普遍於知識界的），所以尙潔並沒有確定的生活目的。」……

（二）丁易：

描寫小資產階級知識分子和小市民生活的，有王統照、落華生、淦女士（馮沅君），和王廬隱。……落華生，寫有「綴網勞蛛」，思想上帶有一種不健康的命定論的浪漫主義傾向，但同時也有現實的平民主義思想的因素。在他的後期，這一平民主義思想並得到進一步的發展。「解放者」集中所收的「春桃」，雖然不能從階級關係上去分析問題，但卻寫出了勞動人民純潔的品質和高貴的階級同情。……

（三）劉綬松：

由於小資產階級的知識分子的特性和他對於佛教哲學長期的沉浸，早期作者的思想很明顯地存在着虛無主義和自然主義的傾向。「綴網勞蛛」的女子尙潔，雖然「不信史夫人用定命論的解釋來安慰她」，然而她認爲「事情怎樣來，我就怎樣對付，毋庸在事前預先謀定甚麼方法」——這正是一種逆來順受、樂天知命的看法。「世間沒有一個不缺的網」，這種人生觀，實際上還是定命論的。尙潔還有一段話，是值得注意的。……

以上引文與王瑤所引完全一樣，而論點也與丁易不謀而合，

即肯定「許地山早期作品裏仍然有着平民主義和人道主義的思想」和他「對於勞動人民的樸素深厚的感情」。

（四）夏志清：

許地山（筆名落華生）與他同時的作家最不同的一點是他對宗教的興趣。冰心讚美母親，是個泛神論者，但她的哲學是建於她幼年的幸福經驗，並沒有關注到宗教上的大問題。反過來看，落華生所關心的則是慈悲或愛這個基本的宗教經驗，而幾乎在他所有的小說裏都試着要讓世人知道，這個經驗在我們的生活中是無所不在的。雖然他成就不大，對其他的作家的影響更是微乎其微，但他給他的時代重建精神價值上所作的努力，眞不啻是一種苦行僧的精神。光憑這點，他已經值得我們尊敬，並且在文學史中，應佔得一席之地了。

許地山很早就受到各種不同的宗教影響。他出生在台灣彰化的一個佛教家庭，長大於福建的龍溪。……他去世前的十年（一九三一至一九四一）在香港大學當教授，很少寫小說。不過他的一篇很長的短篇小說「玉官」，倒是篇叫人感到意外的作品，使我們不得不重新評估他的成就。……

……在許多方面，玉官使人想起福樓拜的小說「純潔的心」裏的主角費立西德（Félicité）。不同的是，玉官不像費立西德之任令其善良凋縮於自身之內，她將她的善良向外發揚，實際地伸展到愛與工作之中。

大部份現代中國作家把他們的同情只保留給貧苦者和被壓迫者；他們完全不知道，任何一個人，不管他的階級與地位如何，都值得我們去同情了解。這一缺點說明了中國現代文學在道德意識上的膚淺：由於它只顧及國家的與思想上的問題，它便無暇以慈悲的精神去檢討個人的命運。在這方面，「玉官」算得上是個很成功的例外。大部份中國知識分子都瞧不起宗教，尤其是基督教會，因此對他們來說，這篇小說像是對基督教傳教士言過其實的讚美。然而「玉官」並不是一篇替基督教說話的作品，它的女主角徹頭徹尾是個中國人，而且也缺乏理解基督教中心教義的知

識能力。值得我們注意的重心是：許地山在這篇小說中很成功地採用了理解人生的宗教觀點，超越了當時流行的人道主義和「義憤塡胸」的情緒。……

據我個人所知，第一個指出「玉官」這中篇小說的重要性，而又花了這麼大的篇幅去介紹它的成就的，是夏志淸。王瑤、丁易、劉綬松沒有提到「玉官」。台灣出版的史料參考書，如劉心皇的「現代中國文學史話」(一九七一)、尹雪曼編的「中華民國文藝史」(一九七五)和周錦的「中國新文學史」(一九七六)，都有關於許地山的簡短介紹，可惜就沒有提到「玉官」。

而許地山在文學研究會的地位，在中國現代小說史的地位，如果沒有「玉官」這個別具一格的故事來證實作者的才華，將會大打折扣。

大概因爲夏志淸「偏愛」許地山，所以才把這個重要的但容易爲人忽視的故事，發掘出來，並肯定其應有的價值。

## 四

本書中譯根據的是原著一九七一年增訂本，但籌備工作則起於一九七〇年。那時我在香港中文大學崇基學院教書，其中一門課是翻譯。在美國教翻譯着重中譯英，在香港自然相反。可是，我初期的構想——與同學集體譯作——雖然很好，第二年就得推翻了。因爲一九七一年我離港赴新加坡大學任教，結果本書的譯者中，只得一位是我中大時的學生，那就是譯「現代中國文學感時憂國的精神」的丁福祥君。

其餘各章的譯者，除了我自己外，都是當今譯學一時之選，不必由我在此一一介紹了。我在收到他們的譯稿時，已經再三謝過。現在事隔多年，恐他們忘了有這回事，趁此機會再申謝悃。

當初給我譯書打氣最大的，是現今論交二十多年的老友林悅恒君。悅恒那時雄心勃勃，要替香港的友聯出版社出一系列的大書。他一聽我有意編譯此書後，就一口答應下來。十年前的台灣出版事業沒有今天那麼發達，而我那時尙沒有機會認識到傳記文學出版社的劉紹唐先生（本書的台灣版由傳記文學社出版）。因此今天補說編書緣起，第一個得感謝的是林悅恒。悅恒有古風，是今天我在香港朋友中，每想起舊遊時就要神馳的人物。

校對時予我最大幫助的是黃維樑。跟余國藩一樣，維樑是我近年先通信，後結交的一位年青朋友。他爲「中國現代小說史」校稿，名義上是幫夏志淸先生的忙，實際上是幫了我的大忙。因爲我是此書的編者，文內所有錯漏，其罪在我。因此，維樑每在校稿中檢出一個錯誤，就減少我一分犯罪的負擔。

他還請了新亞書院同學幫忙，把原著的索引編譯成中文，眞是功德無量。謹此向他們遙致謝意。

本書編譯過程中，最頭痛的是將已譯成英文的引文找回中文原文來。有些資料易找，可是像上述許地山的「玉官」則不然。這麼多位文學史家的著作都沒有提到它，理由之一是他們對此篇小說並不重視，理由之二是普通圖書館不易看到。（此篇收在一九四七年商務印書舘出版的「危巢墜簡」內，順記。）在追查原始資料的工作上，「明報月刊」的黃俊東兄幫了我最大的忙。當然，連他也無法幫我忙的時候，最後的靠山就是寫信去原作者夏志淸先生求援了。

還有一位功不可沒的人要記，那就是黃碧端同學。我把她放到最後來謝之，因爲她是威斯康辛的學生。今年暑假，她花了將近一個月的時間，幫我一字一句的對着英文原著校稿，給我一一舉出譯文中需要修正的地方。她的點撥，又減輕了我負罪的擔子。

一本譯書的編者，除了對讀者負責外，還要向原著人交代，

當初給我譯書打氣最大的，是現今論交二十多年的老友林悅恒君。悅恒那時雄心勃勃，要替香港的友聯出版社出一系列的大書。他一聽我有意編譯此書後，就一口答應下來。十年前的台灣出版事業沒有今天那麼發達，而我那時尙沒有機會認識到傳記文學出版社的劉紹唐先生（本書的台灣版由傳記文學社出版）。因此今天補說編書緣起，第一個得感謝的是林悅恒。悅恒有古風，是今天我在香港朋友中，每想起舊遊時就要神馳的人物。

校對時予我最大幫助的是黃維樑。跟余國藩一樣，維樑是我近年先通信，後結交的一位年青朋友。他爲「中國現代小說史」校稿，名義上是幫夏志淸先生的忙，實際上是幫了我的大忙。因爲我是此書的編者，文內所有錯漏，其罪在我。因此，維樑每在校稿中檢出一個錯誤，就減少我一分犯罪的負擔。

他還請了新亞書院同學幫忙，把原著的索引編譯成中文，眞是功德無量。謹此向他們遙致謝意。

本書編譯過程中，最頭痛的是將已譯成英文的引文找回中文原文來。有些資料易找，可是像上述許地山的「玉官」則不然。這麼多位文學史家的著作都沒有提到它，理由之一是他們對此篇小說並不重視，理由之二是普通圖書館不易看到。（此篇收在一九四七年商務印書館出版的「危巢墜簡」內，順記。）在追查原始資料的工作上，「明報月刊」的黃俊東兄幫了我最大的忙。當然，連他也無法幫我忙的時候，最後的靠山就是寫信去原作者夏志淸先生求援了。

還有一位功不可沒的人要記，那就是黃碧端同學。我把她放到最後來謝之，因爲她是威斯康辛的學生。今年暑假，她花了將近一個月的時間，幫我一字一句的對着英文原著校稿，給我一一舉出譯文中需要修正的地方。她的點撥，又減輕了我負罪的擔子。

一本譯書的編者，除了對讀者負責外，還要向原著人交代，

要是他還健在的話。夏志清先生不但龍馬精神，更難討好的是，他的中文與英文一樣馳譽學壇。我這份工作，吃力而不討好，意中事耳。

如果我自己僅有一事可堪告慰，那就是這本鉅著，即使夏先生自己動手翻譯，也得花兩三年時間。我這個編輯人做出來的工作，雖難盡滿人意，但想到能夠替志清先生省掉兩三年的寶貴時間，以便他儘快完成下一本書，我這份苦差事，也沒白做了。

**一九七八年九月四日勞工節**

# 第一編　初期

## （一九一七——一九二七）

# 第一章　文學革命

劉紹銘譯

一九一七年一月，「新青年」雜誌上出現了一篇題名爲「文學改良芻議」的文章。作者胡適那個時候還是哥倫比亞大學研究院的學生，主修哲學。在發表這篇文章以前，胡適已花了差不多兩年的時間去研究中國應否要採用白話文這個問題了。他也曾就這個問題跟其他留美的中國學生商量過，但都得不到他們的支持。在「文學改良芻議」發表之前，他寫過信給「新青年」的編者，裏面曾用過「文學革命」這句話。可是，在現在這篇文章中，他卻沒有再提到這個爆炸性的名詞；他只在所列舉出來的八項信條中的第八項——「不避俗字俗語」——引用了但丁的「神曲」和中國的通俗小說來說明一下白話文的活力。胡適當時大概絕沒有料到，他這篇文章，後來竟然會掀起了一個在範圍與重要性來說可謂史無前例的文學運動，把整個中國文學史的路向改變過來。

陳獨秀是當時「新青年」的編輯，北京大學文科學長，同時也是個「老革命家」。他對科學和民主非常熱中，亟亟於要打倒「孔家店」的意識形態和社會基礎，因此他對胡適的文章，非常欣賞。在他看來，要顚垮這個式微的傳統，語言和文學的改革是非推動不可的。緊接着「文學改良芻議」發表後的下一期，他就

在「新青年」上寫了一篇「文學革命論」給胡適捧場，內容潑辣，文字浮誇異常。陳獨秀這篇文章，以文學知識和立論態度來講，眞可謂集無知與不負責任之大成，其精神上和胡適那篇勸人不要用陳腔濫調、不要作無病呻吟的文章可說背道而馳。在這篇社論中，陳獨秀堂而皇之的說要「建設平易的抒情的國民文學」，以代替「雕琢的阿諛的貴族文學」；「建設新鮮的立誠的寫實文學」，以代替「陳腐的鋪張的古典文學」；「建設明瞭的通俗的社會文學」，以代替「迂晦的艱澀的山林文學」㊀。列舉了這三大主義以後，陳獨秀就把整個中國文學傳統，作一個簡短的、流水賬式的交代，說中國文學一向是操縱在迂腐而晦澀的貴族文學家、古典文學家和山林文學家的手裏。不消說，這種看法是太過於武斷了。陳文的最後一段，以此質問中國的作家：「吾國文學界豪傑之士，有自負爲中國之虞哥〔即雨果，譯註〕、左喇〔即左拉〕、桂特〔即歌德〕、郝卜特曼〔即霍普特曼〕、狄鏗士〔即狄更斯〕、王爾德者乎？」㊁在提倡國民文學、寫實文學和社會文學的當兒，竟把王爾德拉了進去奉爲經典，豈不滑稽？

一九一七年七月，胡適由美返國，出任北大哲學系教授。到這個時候，除陳獨秀外，少數北大教授也漸漸看出中國文學實在有改良的必要了。錢玄同和劉復就是兩個顯著的例子。而自一九一七年開始，「新青年」這本雜誌，就成了他們幾個人討論白話文運用問題的論壇。但令他們失望的是，他們的論點，並沒有引起什麼反應。錢玄同迫得只好在一九一八年三月號上，用筆名寫了一封「嚴重抗議」的信給「新青年」編輯，希望藉此引起爭論。傳統派的文人中，只有林紓一人對這場運動自開始就密切注意的。但他一直沒有採取什麼行動。直到一九一九年三月，他才寫了一封公開信給當時的北大校長蔡元培，指責他對校內教授破壞儒家道德與古典文學傳統的行爲，視若無睹。可是，胡適這時

已經寫好了他那篇見解精闢的「建設的文學革命論」（載「新青年」，一九一八年四月號），以中國文學發展史的眼光去替白話文學辯護。對比之下，林紓責難白話文破壞道統的話，就站不住腳了。一九二〇年，教育部明文規定白話文為小學一二年級的語文教材，而胡適等人的努力，也有了正式的結果。

胡適提倡白話、改良文學的構想，早在一九一五年夏天就有了（那時他還在康乃爾大學本部讀書）。文體改革與中國的復興，有着極大的連帶關係，也是三十多年來，先知先覺的中國學者、新聞工作者和教育界人士所關心的問題。自鴉片戰爭後，列強對中國武力和經濟的侵略，有增無已，使中國人感到他們之間因語言而形成的隔閡，非馬上打破不可。一種淺白易懂的語言，不但可以幫助政府官員和學者增加他們對西方科學、藝術和政制的認識，而且還可以使一般人民提高對外侮的警覺。不消說，好用典故、講求韻調的文言文，實難應付這種需要。不說其他的，就拿翻譯來講，文言文就難以符合準確的需要。嚴復「翻譯」阿當·史密斯、J.S.米爾、T.H.赫胥黎和海勃·史彬塞等人的作品，雖然文體優美，用字典雅，換了才氣稍差的人，自然翻不出來。但以翻譯標準來論翻譯，嚴復的「翻譯」，頂多只能算是他個人才華的表演而已。林紓的「翻譯」，流傳極廣，大受歡迎。司各脫、狄更斯、托爾斯泰和柯南道爾等人的小說，在林紓筆下，成了第一流的古文，至於內容是否符合作者原來的意思，那又是另一回事了㊂。文言文還有一個缺憾：它不是一種傳播新知識、新觀念的理想工具。當時有不少熱心的社會改革者，不見容於清廷，失意之餘，乃獻身於新聞事業，使自己的理想能直接深入民間。為了便於容納西方的專門術語，他們迫得放棄古文，創出一種新的文言體來，使大家容易看懂。梁啓超是這班人中的佼佼者。他的新文言體不但便於介紹和討論新的觀念，而且還是宣揚愛國思想的有效工具。當時模倣他這種文體的人，有政治評

論家和革命家，孫中山先生也是其中一位。不但如此，一般報紙和官場所用的中文，還以此做標準。這種趨勢，一直到二次大戰後才慢慢的改過來。

事實上，遠在胡適先生提倡白話文以前，中國已有不少流行小說是用白話文寫成的了。像「老殘遊記」和「官場現形記」這種晚淸小說，不但說明了一般人對白話文學的興趣越來越廣，而作者也越來越依靠白話文來諷刺和暴露當時的政治和社會的弱點了。另一方面，報業興起，積極提倡使用白話文，因此，白話文除了小說外，多了一個派用場的地方。

可是，另外有些熱心的社會改革者，覺得這些辦法仍不能教化沒有受過任何教育的羣眾，乃提倡國語和其他方言的拉丁化。漢字的簡化也是他們的計劃之一。這些社會改革者裏面較知名的是王照和勞乃宣二人。他們看到基督教傳教士把中國各地方言用羅馬字拼了出來，居然能以此到民間各地去傳教，覺得這個方法値得倣效。

在胡適以前，白話文、新文言體和漢字拉丁化的運用，主要是爲了適應政治上和教育上的需要而已。早期的社會改革者在提倡白話文的時候，從未想到要涉及到文學的範圍去，而白話小說的作者，亦從不把自己的作品看作中國的正統文學。因此，胡適在白話文運動的貢獻是非常顯著的：他不但認識到白話文的教育價値，而且還是第一個肯定白話文的尊嚴與其文學價値的人。在他看來，中國文學能有今天的成就，乃是因爲在其發展過程中，不斷有通俗的作品以非正統文學姿態出現的緣故。他在「新青年」早期的文章裏、在「白話文學史」上卷中，都曾一再從中國詩歌、戲劇和小說的發展史中引用例子來證明這一點[四]。依此看來，當時倡導白話文學，不但不會與中國文學的傳統脫節，而且還是保證這傳統繼續發展下去的唯一可靠辦法。

爲了「改良」文學，胡適在歷史中找尋證據來支持他的論

點。結果他又得到另外一種成就：他把整個中國文學的遺產重新估價了。這實在是一項老早就應該做的工作。千百年來的科舉制度（到一九〇五年才廢除）把中國讀書人閱讀的範圍束縛了，使他們除了經史子集外再無工夫涉獵其他東西。因為小說和戲劇不在閱讀的範圍以內，要想做官的或已經做了官的讀書人，即使對此發生興趣，也只能偷偷摸摸的看。事實上，自元朝以來，小說和戲劇的作品，大部份都是那種謀官不遂或是根本反對這種科舉制度的文人所寫成的。他們創作的目的，主要是為了自娛，根本不會想到以此來提高自己的社會身價或文學地位。到了清代，讀書人和一般人民對文學的態度起了變化，他們漸漸對小說感到興趣，而小說家亦開始多少享受到職業尊嚴。但儘管如此，除了像金聖嘆這種「異端」外，沒有幾個學者敢像他那樣公然表揚小說的價值，聲稱「水滸」、「西廂」足可與「離騷」、「莊子」、「史記」相提並論的。

在文學史上，一種文學的類型，其發展能夠不因批評界的漠視和敵意而受到阻礙，倒不見得是一件怎樣不尋常的事。就拿英國的例子來說罷。沒有幾個依莉莎白時代的戲劇家敢把自己的作品看成嚴肅的文學的；而亨利·費爾丁和山姆·理察遜這兩位小說家的地位，在十八世紀英國讀者心目中，也難與波普和米爾頓相比。如果胡適不是在西方文學的傳統中找到了這個保證，那麼，他學問再好，批評眼光和膽識再大，也不能給中國文學帶來這麼一個反傳統的看法。正因為他深知西方文學自但丁和喬叟以後，「國語文學」已成了主流；戲劇和小說也享受到崇高的地位，他才能給中國文學提供了這樣一種嶄新的看法。同樣地，在闡釋中國思想史方面，胡適也借助了西方較為精密的一套哲學專門術語。

胡適既在這個文學革命上扮演了這麼一個吃重的角色，因此他覺得有責任去鼓吹國人重視白話文在歷史上的重要性和它將來

的無限前途。他的看法是這樣的：如果早期的白話文學能在全無督促鼓勵的狀態下產生好幾部不朽的作品， 那麼， 中國的新文學，一來因國人對白話文的前途已具信心，二來受了西方文學潮流的影響，應該會有更出色的表現了。但可惜胡適雖然是個了不起的倡導人，他卻不能以身作則，自己寫出一些令人滿意的文學示範作品來。 在他所處的時代和地點說來， 胡適之揚棄古文傳統，在歷史意義上與華茨華斯之摒絕德萊敦與波普、早期艾略特之非難浪漫詩人和維多利亞時代詩人差堪比擬。所不同者是胡適這種「厚今薄古」態度內涵着更多的文化和社會因素而已。再說，胡適的處境也有異於華茨華斯和艾略特的地方。胡適所提出的有關文學的理論，並不是爲了替自己的創作辯護而寫的。不錯，爲了示範的需要，他寫了不少於今讀來索然無味的白話詩 ， 收入「嘗試集」(一九二〇年出版)，但他的目的不外叫人像他一樣繼續嘗試而已。(我們在這裏不妨附帶一提的是，胡氏有關中國白話文傳統的言論，最難令人愜意的一部份，就是論詩那部份。在「白話文學史」中，他爲了配合自己論調的需要，迫得把舊詩中稍有艱深晦澀的，都看作是擬古的、虛浮的或拘泥形式的，不論其地位多重要，都給予很低的評價。這當然有失公允的。)他還翻譯了好幾篇西方短篇小說，輯成一個小册子，目的是把外國這一類型的文學介紹到中國小說的傳統來。

他還以史學家和批評家的身份，指出一種他個人極爲欣賞的藝術信仰： 宣揚人道的寫實主義。 在「建設文學革命論」一文中，他慨嘆當時一般流行小說家所寫的題材，老是離不開官場、妓院和「齷齪社會」。那麼胡適本人認爲該寫些什麼呢？他開了以下的一張方子：「工廠之男女工人，人力車夫，內地農家……一切家庭慘變 ， 婚姻痛苦，女子之位置 ， 教育之不適宜……種種問題。 」❺這無疑是叫文學工作者多注意婦女 、 青年和被剝削階級人士的苦況 。 但在另一方面 ， 我們亦由此可看到胡適的

文學觀是多麼狹窄的了。他不過是把文學看作批評社會的工具而已。

胡適的文學觀雖然狹窄，但跟他一起搞「文學革命」的朋友，言論更爲荒謬。他們在表面上雖然支持他，但私底下，他們極其懷疑他的改良計劃是否正確，是否行得通。這種人，有時好像除了把整個中國文化和文字廢除外，對什麼改革也不會滿足似的。錢玄同在「中國今後之文字問題」這樣寫道：

> 欲廢孔學，欲剿滅道教，惟有將中國書籍一概束諸高閣之一法。何以故？因中國書籍，千百分之九十九都是這兩類之書故；中國文字，自來即專拘於發揮孔門學說，及道教妖言故……此種文字，斷斷不能適用於二十世紀之新時代。我再大膽宣言道：欲使中國不亡，欲使中國民族爲二十世紀文明之民族，必以廢孔學，滅道教爲根本之解決，而廢記載孔門學說及道教妖言之漢文，尤爲根本解決之根本解決。㊅

面對着這種極端的言論，胡適當時一定很感尷尬了。在覆錢玄同的信中，他指出了錢氏的建議是行不通的，勸錢氏把精力用到較爲實際的問題上去。但胡適當時的聲望，仍不足以阻止他們繼續對這問題的討論。甚至他的得意門生傅斯年（當時編「新潮」）也寫文章贊同錢氏的見解：「而且中國文字尤其有缺點的地方，就是野蠻根性太深了。造字的時候，原是極野蠻的世代，造出的文字，豈有不野蠻之理？一直保持到現代社會裏，難道不自慚形穢嗎？」㊆聽他這樣說來，好像中文是世上唯一的「野蠻世代」的文字。

雖然胡適和他的朋友，在改良文學這件事上，表面看來合作無間，但在學術的信念上，他和陳獨秀等人，分歧得眞可說是南轅北轍。胡適早年讀書，已得清人治學神髓，後來負笈美國，受業於杜威門下，使其本來「小心求證」的精神，在美國的實用主義培養下，益見相得益彰。他奉信的，是理性的儒家思想，是個

「現實的樂觀主義者」。正因如此，他有面對眞理的勇氣，不管代價多痛苦，多難堪。這種精神，在他評論中國時事的文章裏看到，在他重新評價中國文學、文化的文章裏也能看到。不論他所發現的事實多麼毛病百出，多麼令人洩氣，他總能保持他那種心平氣和、實事求是的精神。他在這方面的朋友就不是這樣子了。他們對中國的過去， 極感羞耻， 故不惜採取激烈的手段謀求改革。陳獨秀、錢玄同、李大釗、魯迅等人的文章，常出現於「新青年」，而他們對中國傳統的態度，都是異常決絕的。他們在年紀較輕時，可能對中國感到驕傲過，但後來這種驕傲竟變了自虐式的自卑感， 覺得中國的一切，事事不如人。 他們對辮子、纏足、鴉片這些中國落後的象徵感到厭惡，自不待言；他們對中國的文學、藝術、哲學和一切的民間習俗，一樣覺得羞耻。在今天看來，錢玄同在「中國今後之文字問題」所提之建議，可能荒謬絕倫，但當時錢氏寫這文章時的態度，最是嚴肅不過的。由於他們對傳統的態度表現得這麼決絕，也就難怪他們開出來的救國方子，也是那麼武斷了。由此看來，他們後來大半投向共產黨，也是順理成章的事。

陳獨秀和錢玄同等人的言論旣然這麼激烈，直接懷疑到中國文字和文化的本質 ， 照理說白話文運動是不會得到輿論支持的了。但這種言論在當時卻得到學生的支持。這批學生，大多數是「新青年」、「新潮」的讀者，心中充滿愛國熱誠，常常希望在這兩個刋物的文章裏得到自己行動的啓示。對他們說來，採用白話文不但是進步的開始， 而且也是建設國家的保證。 在這些人中，有部份人可能跟錢玄同這等激烈分子一樣，對計劃中的語文改良運動表示不滿，但他們並沒有反對使用白話文。反之，他們利用了白話文比較自由的形式，盡情發揮己見。

這些學生，對當時的北洋政府，極爲不滿，因此他們極想發揮影響力，以左右國事。對他們說來，一九一一至一九一二年的

國民革命是失敗的，因爲這次革命的結果，既未使中國統一，也未能阻防外侮。到了一九一九年巴黎和會開幕，他們看到了中國與會代表的醜劇，再也忍耐不住了，乃於同年五月四日，爲了抗議政府對日本在山東領土與經濟的權益作了種種讓步，在北京和其他大城市舉行了一連串的遊行示威。以前憎恨政府的無能與腐敗、憎恨政府官員的叛國行爲，現在一發成爲不可收拾的愛國怒潮。爲此原因，五四運動亦稱作新文化運動，因爲這是有史以來中國知識分子和學生聯合起來參與國事最強大的一次。五四運動亦幫助了文學革命的推展。隨着學生遊行示威以後，各式各樣的語體文雜誌，有文藝性的，有綜合性的，紛紛出版，以應廣大的讀者要求。

在這個文學革命的開始階段，因爲只談理論，沒有行動，所以當時一般守舊的文人學者並沒有太加以理會。可是這個運動，居然在全國鬧得如火如荼，這就令他們大爲吃驚了。但無論林紓也好，章士釗也好，這批國粹派分子中再也沒有人能爲保存固有文學和文化提出什麼動聽的理由了。反倒是當時不少第一流的學者，如王國維、梁啓超、胡適等人，拚命的學習西方文學和哲學，使國學研究，氣象一新。另一方面，那班自封爲衞道派的人物，由於他們不肯面對西方之挑戰，故步自封，所以越來越追不上時代了。他們攻擊白話文時，只說它粗野累贅，不及文言文之簡樸優雅。其實，他們沒說中要害。新文化運動後面最大的危機是參與其事那些人自信心太強，思想未成熟，做事犯了獨行獨斷的毛病。不過，任何文化若遭遇到這麼鉅大的方向變換時，也難免犯這種毛病的。

因此，首先起來給新文化運動下嚴正批評的，不是國粹派的人，而是一批敎育背景與胡適相差不多的人，如梅光廸、胡先驌和吳宓等。他們都是留美的學者，在南京敎書，在一九二二年合辦了「學衡」，以抗衡這個運動中他們認爲的壞影響㈧。梅光廸

是哈佛大學歐文·巴壁德的學生，在求學時就是胡適朋友間不贊同文學革命的一位。到了一九二二年他辦「學衡」時，他所反對的，已不是白話文的本身，而是胡適進化論式的觀念，因爲胡適認爲白話文終將取文言之地位而代之。總之，「學衡」所特別關心的問題，是那批新文化運動的領袖人物，在介紹外國思想界和文學界人物到中國時，所表現的態度：熱心有餘，讀書不多，不知道單憑一時喜愛的去介紹外國名人是有危險一面的。馬克思、杜威和羅素（杜威和羅素兩人先後在一九一九、一九二〇年應邀到過中國來講學）❾三人當時在中國被奉爲神明，西方與日本的現代文學流行的風尚，被盲目的模仿，而西方古典作品反而被忽略了。在這種情況之下，梅光廸等人責備那些新文化運動的領袖的話是有道理的，因爲他們對西方文學與哲學的深厚傳統缺乏了解；他們只知貪新好奇，求轉變，對國家在文化方面的實在需要，反而置之不顧。而他們也因此可以說是沒有盡讀書人的責任，這實在是很可惜的事。梅光廸把這種新文化倡導者評爲：「彼等非思想家乃詭辯家也」、「彼等非創造家乃模倣家也」、「彼等非學問家乃功名之士也」、「彼等非教育家乃政客也」❿。梅光廸這話，未盡公允，因爲在這些他指責的新文化倡導者中，也有好些態度極爲嚴肅的作家。另外還有一些搞思想工作的，雖然自己不一定有什麼創見，但由於他們運用了西方的方法來研究中國學問，開闢了新的蹊徑，所以貢獻不少。而這些人的動機、努力和熱忱都給梅光廸不分青紅皂白的誣衊了。可是，若放長眼光來看，梅光廸的話也說對了，因爲在這些新文化倡導人中的激烈急進分子（他們在一九二二年時勢力已相當龐大），後來就憑着他們的個人喜愛來改造中國。

「學衡」對新文化倡導者的攻擊，造成了一個意想不到的後果：那就是使這陣營中原來意見不和的人團結在一起。譬如說，胡適就站到他那夥激進的朋友陣線上去。可是，一待反對派銷聲

匿跡以後，新文化運動陣營內的自由分子和激進分子的意見，便分歧了。值得注意的是胡適和陳獨秀二人早就分道揚鑣。陳獨秀在一九二零年成了中國共產黨的創辦人❷❸，隨後在上海和廣州兩地還繼續編「新青年」，雖然這本雜誌這時已變了質，成為黨的宣傳刊物，影響力也少了。（陳在共產黨的領導地位到一九二七年被褫奪了；一九四二年逝世，死時極其失意，深悔自己早期宣揚共產主義的各種愚昧行為。）胡適則繼續留在北大，所交的朋友中，有不少是留美或留英學生，如陳源、徐志摩和陳衡哲等，相處頗為融洽。他興趣極廣，對考證和批評，文學和政治都有研究，這些都可在他創辦的幾個刊物中看出來。雖然他自始至終對新文學的前途非常關心，對當政的國民政府亦時進諫言，他眞正的興趣和貢獻卻在文學和考證功夫上。他對幾本中國古典小說的源流和作者的考證，眞是國學研究上的一個重要的里程碑。

共產黨成立後，在文學革命初期時只曉得破壞的激進分子，現在都把精力放在實際的行動上去了。以胡適為首的自由主義陣營，由於缺乏政治背景的關係，當然處於劣勢了。而且，對當時大部份學生和青年知識分子說來，這個陣營所代表的革新思想和實用主義，用在解決中國問題上，實在太過於拘謹了。這些學生和知識分子，深感國恥之痛，所要求的，自然是急進的轉變，務使中國在短期間成為一現代強國。

經過五月四日的學生遊行示威以後，北洋政府故態不改：一方面對日本帝國主義的要求繼續讓步，一方面對國家內部的整頓漠不關心。事實上，我們可以說二十年代的北京是顢頇軍閥爭權奪利的角逐地。在這個時候，全國愛國之士的希望都寄托在國民黨上。在孫中山先生和蔣介石先生的領導下，國民黨在廣州改組，並組成國民革命軍，於一九二六年誓師北伐，統一全國。但在國民黨改組期間，孫中山先生因為得不到西方列強的幫助，接

受了蘇聯的支援。西方列強不肯援手，其理至淺，因爲他們不願看見中國強大起來。可是，國民黨這次接受了蘇聯的援助，代價可大了。不但國民黨的本身被大量共黨分子滲透了（造成了日後右派和左派的思想分裂），而且，由於這個緣故，讓敵對的共產黨迅速生長，使其宣傳攻勢，越來越無禁忌了。結果是，國民黨的領袖蔣介石不得不在其北伐的半途中實行清黨（一九二七年春天）， 宣佈共產黨爲非法組織。 但在國共合作期間（一九二三——一九二七），急進派的知識分子和學生影響力和人數都增加不少，清黨後這些人大半還是跟着共產黨走。

在二十年代中期所發生的事件中，最能代表民眾覺醒的要算「五卅慘案」了。這件慘案是因一個日本紗廠監工用槍擊斃紗廠內一個中國工人而起的。兩個星期後，亦即是一九二五年五月卅日那天，在上海的學生和工人替死者舉行了追悼會，跟着在上海英租界遊行抗議。不料警察跑來干涉，打死了十二個參加遊行的人，傷了十七個。這件事引起全國公憤。在全國各大工商業都市（包括香港）中，反帝國主義遊行、中國工人在洋工廠裏罷工、抵制外國（尤其是英國）貨的運動， 風起雲湧。 經過了這件事後，共產黨在後來組織工人和利用學生方面 ， 得到了不少好處[12]。其實，這次上海遊行事件，開始時在後面策劃的，很可能就有共產黨參與其中。難怪後來的共產黨史家，都把這事件看做中國愛國人民對帝國主義罪惡第一次覺醒的象徵了。

「五卅慘案」的後果， 對文藝作家來說， 發生了很大的影響。在某一程度來看，我們大致也同意某些文學史家的見解，認爲文學革命的初步階段，到此爲止。而從現在開始，就是「革命文學」的新紀元了。如此一來，激進派的陣營便打倒了自由派的陣營 ， 而在一般人的心目中 ， 他們便儼然成爲「革命的前衛」了。

現在我們將繼續討論新文化、新文學運動的哲學基礎和所受到的外來文化影響。

在民國初年，中國知識分子，不論是激進派也好，自由派也好，對中國傳統制度的攻擊，不遺餘力。他們的批評難免有粗淺幼稚之處，但他們的態度，卻充分的表現了他們的道德勇氣。歷史上，當一個民族面臨精神上「維新」的階段時，必求改變現狀，對傳統必會反抗——這幾乎是新的信心建立前必然的現象。在西方文學史中，浪漫派詩人之出現，是隨着法國大革命的浪潮而引發出來的，而中國青年在五四期間所表現的熱忱和樂觀精神，與此差堪比擬。所不同的是，那批年輕的中國作家，除了心中存着一種對未來中國的美麗憧憬外，更無足夠他們汲取不盡的精神泉源。有關這一方面的危機，梁實秋遠在一九二六年就看出來了（那時他還在哈佛大學唸英國文學）。他寫了一篇非常重要的文章，題名「現代中國文學之浪漫的趨勢」，指出當時的現代中國文學「到處瀰漫着抒情主義」和「人道主義」⓭。梁實秋師承歐文・巴壁德的學說，難怪「浪漫」一詞在他筆下，變成了他對當時作品表示極端藐視的字眼。其實，每一個文學運動的初期，在許多地方上，難免犯了矯枉過正的毛病；這與浪漫主義本身的局限是截然兩回事。這個界限，可惜梁氏沒有劃出來。但中國新文學早期浪漫主義所表現出來的形式和思想，都是極爲幼稚和淺薄的，這一點，後來的學者應該不難看出來。在這個文學運動中，沒有像山姆・柯立基那樣的人來指出想像力之重要；沒有華茨華斯來向我們證實無所不在的神的存在；沒有威廉・布雷克去探測人類心靈爲善與爲惡的無比能力。早期中國現代文學的浪漫作品是非常現世的，很少有在心理上或哲理上對人生作有深度的探討。事實上，所謂「浪漫主義」也者，不過是社會改革者因着科學實證論（scientific positivism）之名而發出的一股除舊佈新的破壞力量。它的目標倒是非常實際的：它要給中國人民帶

來幸福的生活，建立一個更完善的社會和一個強大的中國。由於這種浪漫主義所探索的問題，沒有深入人類心靈的隱蔽處，沒有超越現世的經驗，因此，我們只能把它看做一種人道主義——一種既關懷社會疾苦同時又不忘自憐自嘆的人道主義。自然界的一切，對這種浪漫主義者說來，只不過是一種陶冶性情的工具而已。他們關心的，倒是社會上貧富懸殊的現象，並希望能夠尋求到一個公平的分配辦法。

文學革命的初期還有一個值得注意的現象，那就是國人對人文主義的濃厚興趣，認爲人的尊嚴，遠遠超過他作爲動物和市民的需要之上。在「易卜生主義」一文中，胡適大力倡導個人主義，要把國人從傳統的桎梏中解放出來。這篇文章得到熱烈的反應，而易卜生也成爲西方作家中被大量翻譯成白話文最早的一個。「傀儡家庭」中的娜拉，成了當時中國青年最熱門的話題一四。其他反對政治和社會壓迫、倡導個人自由的西方鬥士如約翰·米爾、尼采、托爾斯泰（有些人其實不是「鬥士」，但也被誤認了），也常在「新青年」的篇幅上出現一五。這種對人性尊嚴的信念，本來可把中國新文學帶進一個新的天地去，但可惜第一次大戰剛結束，西方的個人主義思想，馬上就受到考驗了。知名的學者如梁啓超、梁漱溟等人對好勝好戰的西方文明感到失望，開始勸說國人回復到中國的和佛家的生活方式去。胡適因此寫了幾篇很有分量的文章，算是遏止了這種莫須有的悲觀思想一六。但另一方面，胡適卻無法勸阻那些很有影響力的激烈知識分子去崇拜俄國當時的政治實驗。這實驗所應許的遠景太動人了，它不但可以超越現存的東西文化，而且還可進而導致世界和平，四海一家。在俄國的影響下，個人主義的理想日漸凋零，雖然在五十年代間，不少作家對大陸的政權感到深惡痛絕後，發覺自己私底下原來一直是個個人主義的信徒。

鑑於新文化運動對人性尊嚴的重視，我們應該看一看周作人

在一九一八年十二月刋在「新青年」的一篇題名「人的文學」的文章。我們要知道，胡適雖然老早就確定了新文學運動的歷史地位，甚至還提供了這運動可走的路線，但有關新文學道德方面、心理方面的問題，胡適卻沒有做過什麼闡釋的工作。周作人在這方面做了補充的工夫。周作人是日本留學生，一九一七年回國任教北京大學，後以散文馳譽於時，自稱儒家，筆下對傳統風俗習慣，常愛挖苦一番。可是在他寫「人的文學」期間，他正鑽研西方文學和心理學，所採取的立場，還是西方實證主義者的立場。而他對中國文化的評價——即使是優秀的一面的——也因此受到了影響。但無論就科學的或人文的眼光看，周作人這篇文章是當時最深思熟慮和最有建設性思想的一篇。

「人的文學」的論點，認爲人是有靈肉二重生活的；靈肉本是一物的兩面，不是對抗的二元。而古人的思想，卻以爲兩元分立，永相衝突。這種靈肉二元的思想，表現於文學上，也成了兩派。崇尙理性的文學多爲政治與宗教服務，抑壓人的情性。描寫人類本能的文學，則每每陷入色慾、暴力和幻想的淵藪中。不幸的是， 這兩派文學中的任何一派， 都不能把人性的全面刻劃出來。如果我們攤開中國通俗文學史一看，我們不難看到這兩類文學佔着多重的地位：表揚封建思想與道德的「奴隸」書類，色情狂的淫書類，迷信的鬼神書類，歌頌江湖俠盜的強盜書類，才子佳人書類等等。

周作人認爲這幾類書會妨礙人性的生長，應該排斥。代之而起的該是一種把人看作一種理性動物 ， 維護人類尊嚴的文學。他在「人的文學」裏雖然也提到一種描述理想生活的烏托邦式文學，但他的着重點， 卻是要作家正視人生。 爲了說明「人的文學」是一種什麼東西，周氏引了易卜生、托爾斯泰、屠格湼夫和哈代等人的作品來做例子，說這些作家所描寫的雖然僅是平凡人的生活，但卻能從中表現出愛心、同情心和道德感來。其實，周

作人在這篇文章說的話，大概上與十九世紀西方寫實文學所揭櫫的目標相彷，不過他確是把當時強烈的個人主義和人道精神記錄出來了。同時，我們也可從此看出中國知識分子正在尋找一種更能適合現代人需要的、足以取代儒家倫理觀的思想。因此，周作人的「人的文學」實在可以看作是現代中國文學成熟時期的開端。

可惜的是，成熟的作品並不多，因爲當時能夠站穩立場，不爲流行意識形態所左右的作家，實在不多。這也有助於說明現代中國文學的基本缺點。那就是，在道德問題的探討方面，中國現代作家鮮有人能超越其時代背景的思想模式的。

我們就拿周作人的「人的文學」做例子吧。這篇文章，立論雖然很有見地，但我們讀後總覺得周氏熱心倡導的，僅及於道德上能促進人類幸福的文學而已，對於在倫理上與他觀點不同的作品，他就不願提倡了——雖然這些作品所關心的問題，是極其嚴肅的道德問題。周氏認爲，人類幸福的理想境界，該是威廉·布雷克在「天國與地獄的結婚」內所描寫的靈肉合一的境界。但站在文學的立場看，我們斷不能說凡不符合這標準的作品都是要不得的。周作人卻是這麼想。雖然在上述那篇文章內，他對荷馬史詩「伊里亞德」表示非常佩服，又稱讚杜斯妥也夫斯基爲「偉大的人道主義作家」，可是，他對大半西方上古文學，僅以人類學和歷史學的眼光去欣賞它。同樣地，他對杜斯妥也夫斯基的人道主義，也不是沒有保留的，因爲「他在一部小說中，說一個男人愛一個女子，後來女子愛了別人，他卻竭力斡旋，使他們能夠配合。」這種行爲，在周作人看來，有悖常理，因爲那個男人所作的犧牲，遠超常人的心靈和肉體所能忍受的痛苦。由此可知，儘管周作人對文學的態度怎樣嚴肅，對現代心理學怎樣感到興趣——他可能是促使中國讀者對布雷克和杜斯妥也夫斯基[一七]作品注意的第一人——在本質上，他實在和其他的中國知識分子一樣的

致力於改革中國社會，只是方式有點不同而已。

這種急欲改革中國社會的熱忱，對文學的素質，難免有壞的影響；現代中國文學早期浪漫主義作品之所以顯得那麼淺薄，與此不無關係。到最後，這種改造社會的熱忱必然變爲愛國的載道思想。因此，我們可以說，即使沒有共產黨理論的影響，中國的新文學作家，也不一定會對探討人類心靈問題感到興趣的。他們亟亟以謀的，是要把中國變成現代國家，因此他們寫文章的當務之急，是敎導自己蒙昧的同胞。幾位早期的作家，都坦白承認他們選擇文藝爲事業的理由，無非是爲了要對國人的愚昧、怯懦和冷漠宣戰。他們認爲文學在這方面是比科學和政治更有效的武器。這些作家，對藝術的看法容有不同，但在愛國的大原則下，他們的信念是相同的。

文學既然要載道，對藝術有時就不遑顧及了。現代中國作家對外國文學作品認識的機會極多（他們的祖先可沒有這種福氣），但値得注意的是，他們對外國作家所感興趣的，以思想爲主，藝術成就其次。即使絕頂聰明的人如胡適和周作人也不例外。由於他們所處的環境特殊，他們對西方文化的瞭解，也是片面的，不完整的。當時較具影響力的作家，幾乎淸一色的是留學生，他們的文章和見解，難免受到他們留學所在地時髦的思想或偏見所感染。說眞的，我們即使把自由派與激進派的紛爭看做留美、留英學生與留日學生的紛爭也不爲過。（當然也有例外的，最顯著的例子莫如周作人。他是留日學生，可是他對若干西方思想主流的反應，比一般留學歐美的人還要敏銳。他寫的有關宗敎、民俗學和性道德的文章，很容易就看出是受了佛萊則James Frazer、佛洛依德和靄利斯 Havelock Ellis 的影響。）當時中國留學生的中心是日本、美國和英國，雖然到法國和蘇聯去的也有不少人。除了少數例子外，留法、留俄的學生以激進派的居多。

日本的文學革命在明治時代就開始，比中國早出三十年。因

此，中國早期的留日學生，如後來在知識界扮演着領導地位的陳獨秀和魯迅，在彼邦就讀時，就難免受到這種風氣和在後面推動着這種風氣的西方文學和哲學思想所影響。由於他們早期教育對文學有偏愛的關係，這些留學生對當代日本文學和當時在日本流行的西方作家，讀得非常熱心。而西方作家中，以俄國作家最受重視。後來，他們回國介紹西方作家時，對俄國作家，也特別熱心。中國和日本的知識分子之所以特別欣賞俄國小說是有特殊的原因的，因爲這兩個國家都想擺脫傳統的枷鎖，改革社會現狀，建立較爲合理的制度。而俄國小說裏所表現的社會同情心，對權威和習俗所作的虛無主義式的反抗，對追求生命意義的熱誠，對自己祖國的偉大的信心不移（儘管不時對她的弱點冷嘲熱諷），這些都是當時中日青年迫切關懷的問題，難怪他們反應如此熱烈了。二十世紀的頭十年，浪漫主義在日本非常流行，後來創造社成立， 由於創辦人全是留日學生， 所以也把浪漫派文學帶進中國。到了二十年代初期，馬克思主義流行日本；雖然陳獨秀和李大釗早就鼓吹共產思想，普羅文學、革命文學在中國抬頭，差不多完全受了日本的影響。

相較起來，本世紀最初二十年的英美文壇寧靜多了。像艾略特和喬哀思等作家，其作品還在試驗階段中，自然談不到有力量在學院裏產生什麽影響。至於在這兩個國家攻讀人文科學的中國留學生 ， 他們的興趣則浸淫在浪漫文學和維多利亞文學的氛圍中。當然，他們也會同時注意到當時文學的新趨勢，譬如說， 他們對龐德等人所提倡的「寫像主義」(imagism) 就極感興趣。這一個新興的詩派，對我國的白話文運動，很有鼓舞作用，尤在白話詩寫作的嘗試上爲然[一八]。在哲學方面，他們對杜威、羅素和狄勤生 (G. Lowes Dickinson) 的實用思想，很是注意。除此以外，易卜生、蕭伯納和高爾斯華綏的問題劇也給他們拓展了知識的新領域。還值得一提的是巴壁德和摩爾(P. E. More)人文主義

的思想，也很受到這班中國留學生的重視。但這些影響一旦與從日本輸入的思想比較起來，就難免黯然失色了。除了在文學革命的初期他們還發生過相當的作用外，英美留學生在當時的影響力實在是很有限的。他們從歐美回來，一踏入國門，就發覺與留日派知識分子所建立起來的文學哲學系統，大相逕庭。於是他們只好採取守勢，專心致力於研究中國社會各方面的問題，然後作建設性的批評，以抗拒左翼分子和激進分子破壞性的影響力。他們其中有不少在大學裏教書，培養自由學風和研究文學的嚴肅精神，使到不少有才華的年輕作家日後能夠站穩腳步，不致受共產黨宣傳所蒙蔽。

當然，我們不能以外來文學影響的多寡來判斷某一個時期的文學是否豐富或貧弱。中國知識分子對英美的傳統比較冷淡，乃是因爲這傳統所代表的一切與當時中國急待解決的問題，無直接的關係。而且，即使留英留美派的學者在當時能發生更大的影響力，我們也可以相信，他們的話一定會被有意無意的曲解，務使這個英美傳統，沾上一點左派的革命氣息。而且，令人奇怪的是，使惠特曼和額普頓·辛克萊的作品在中國大行其道的，不是留美學生，而是留日學生。總之，當時的形勢對少數具眞知灼見的知識分子說來，是非常險惡的。國家落後，傳統文化漸被背棄，他們對此當然非常關心，並曾多方努力以挽狂瀾。但他們的努力是白費了，因爲他們的對手在學問上雖屬半吊子之流，但後面卻有廣大羣眾的支持。這些人缺乏耐心、智慧，而所追求的理想，連自己也只是一知半解（但卻自以爲是）——可是正因如此他們才得到羣眾的支持。我們若要了解現代中國文學，非要把這一些人活動的重要性弄清楚不可。

本書研討中國現代小說的發展，始自文學革命，一直到六十年代中期「文化大革命」前夕爲止。有好幾章同本章一樣，附帶

討論一下作家間思想的論爭，因爲我認爲要好好瞭解現代中國小說之得失成敗，同時期的文藝思潮也該是我們參照探討的對象。爲了使本書讀者對現代中國文學的發展有個較完整的概觀，我也會在某幾章裏約略討論一下詩歌、戲劇和散文這三方面的成就。我得馬上要指出的是，這裏所指的「現代文學」，並不是民國以來所產生的唯一文學。在當時政府的教育制度下，中學生和大學生仍多多少少要讀些古文和用文言文作文的。不過，眞有舊學根底，以古文詩詞曲著名的文人，卻是越來越少了。京戲和其他地方戲仍受到若干觀眾的歡迎， 可是， 爲了迎合觀眾的新時代趣味，戲班的主辦人便要常常編排新戲。直到一九四九年大陸變色爲止，當代人寫的章回體小說仍受廣大讀者所歡迎。這些逃避現實的小說——題材包括才子佳人式的艷史到無奇不有的武俠小說——是與歷代的白話小說傳統一脈相承的。除了文字用白話外，可說與當時的新小說無相同之處。這些新派的章回小說作者，雖然一直不爲正統的新文藝工作者瞧得起（因爲他們對社會問題不關心，對西方的傳統也所知甚少），但純以小說技巧來講，所謂「鴛鴦蝴蝶派」作家中，有幾個人實在比有些思想前進的作者高明得多了[一九]。我們認爲這一派的小說家是值得我們好好去研究的。這一派的小說，雖然不一定有什麼文學價值，但卻可以提供一些寶貴的社會性的資料。那就是：民國時期的中國讀者喜歡做的究竟是那幾種白日夢？

　　隨着胡適以後，不少當初提倡白話文的人都試用着白話文來寫新詩，成績均不如理想。這倒是可以料得到的事。這跟用白話文來寫小說不同。白話小說本來就有很長遠的傳統，因此在吸收西方小說的新技巧方面比較容易 。 可是中國舊詩的傳統中，能夠對新詩人有所幫助的地方就不多了。不錯，在舊詩中，有不少爲國人喜愛的詩篇，如果朗誦出來的話 ， 即使一個沒有受過什麼教育的人也能聽懂。但我們不要忘記的是，這些聽來容易的詩

篇，其實也是嚴守着唐朝以前就已臻成熟的韻律學寫成的。不單如此，正因爲舊詩作法是中國傳統教育重要的一部分，所以一千多年來，舉凡有關舊詩作法的規矩，如措詞用字，意象經營，題材選擇，情感表達等，都有非常詳盡的指示。初習詩的人，即使沒有什麽天分，也可依循這些法則去做出規規矩矩的詩來。現代白話詩人面對的問題是：要嗎是完全放棄這些傳統法則不顧，要嗎是把它們採納過來，加以改變，使它們適合現代口語的詞彙與節奏。但是由於舊詩的成就太輝煌了，太多采多姿了，新詩人無論選擇那一個方向，都一定會感到吃力不討好的，這幾乎是無法避免的事。

最令寫新詩的人感到困惑的就是新詩中的韻律問題。我們知道，舊詩詞的韻律是依靠字音平仄的組織的 。 而現代中國的口語，既然不是單音節的，這種作詩法就不太適用了。在實驗期間的開始，大多數的詩人都用自由詩體，對押韻和節奏的問題不大注意。這種混亂狀態的造成，想是受了美國寫像主義派詩人、惠特曼、泰戈爾和日本俳句詩風所影響。後來，英美留學生相繼返國，又介紹了「重音」( stress ) 的方法。此中最知名的，首推徐志摩和聞一多。他們都是英國浪漫詩的熱愛者，而大體說來，他們也算能在他們各式各樣體裁的詩中多多少少表現了一種秩序。差不多在同一時間中，也有別的詩人走着法國象徵詩派的道路。當然，把西方的韻律用到新詩上去，對聽慣了中國舊詩韻調的讀者說來，是沒有什麽音樂性可言的。但是在沒有其他更好的辦法以前，中國的現代詩人，看來也只好繼續將就着用「重音」的方法了。其實，不論是寫像主義和浪漫主義浮光掠影式的印象也好， 象徵主義令人目爲之眩的晦澀也好——總之， 在我們看來，這是由於作者個人感受力不夠，因此無法使他們運用的文字起昇華作用，變得寓意豐富，緊湊有力。看來，新詩要找到一種成熟的體裁，還要走一大段路呢[三十]。

除詩以外，戲劇自文學革命運動以來，也一直受到西方的影響。一九一七至一九二七年間，中國戲劇界人士不斷試驗把西方的戲劇形式介紹到中國來，但效果均不如理想。中國觀眾從來習慣於歌劇的傳統，對千言萬語式的話劇，自然不容易接受。奇怪的是，這些觀眾雖然不接受話劇的喋喋不休，對電影之出現，卻極為歡迎。當時話劇不受觀眾歡迎之另一理由是，劇作者往往禁不住這種新的表現形式的引誘，把舞台看作講壇，說起教來。在這一方面，他們缺乏當時幾位嚴肅詩人對藝術鍥而不捨的精神，儘管在技術上新詩創作問題重重，但他們對藝術的態度，始終如一，不把它看做宣傳工具。洪深、田漢和郭沫若的劇本，充滿了反封建、反帝國主義的口號。 在這種喧嘩聲中， 丁西林的獨幕趣劇可說是一種極受歡迎的調劑，雖然他用以引人發笑的構思和安排，都嫌過於做作和淺薄㊀㊀。

雖然新詩和話劇在文學運動的初期成就不盡如人意，但是短篇小說一開始卻是非常成功的。給這一類型文學奠下基礎的是魯迅。他在一九一八年發表的「狂人日記」，純熟地運用了西方小說的技巧，與中國傳統的說故事方法完全兩樣 ， 因此可以稱爲現代中國短篇小說的始祖。白話短篇小說在文學革命時期得到成功，當然是與中國由來已久的通俗小說傳統有關，一來讀者對此不會心存敵意，二來文學運動方面亦有前例可援。但這個時期的白話小說的成就，僅限於短篇小說而已。成熟的長篇小說，還沒有出現。而且，這個時期的短篇小說，除了下面三章即要討論的魯迅、葉紹鈞、冰心、凌叔華、落華生和郁達夫等人的作品還經得起時間的考驗外，其餘的作品，都是不成熟的。

### 第一章附註

㊀黃松康寫的「魯迅與中國新文化運動」（**Huang Sung-k'ang,** ***Lu Hsün and the New Culture Movement of Modern China***）會把這

篇社論的兩段翻成英文。

㊁見「中國新文學大系」第一集第七十五頁。

㊂英人魏萊（**Arthur Waley**）在一九五八年十一月號的「大西洋雜誌」裏寫了一篇論翻譯的文章，對林紓的翻譯，尤其是狄更斯的部份，推崇備至。他說：「林紓翻譯的狄更斯作品，與狄更斯原著稍異其趣。但在我看來，中文的狄更斯讀來要比英文的狄更斯好，因爲原著冗長誇張的句子和喋喋不休的毛病都在翻譯中消失了。」可是，問題來了。即使我們同意魏萊氏的說法，認爲林紓「言簡意賅」的翻譯確比狄更斯「綿延不斷」的句子讀來舒服，我們仍禁不住要問：一個翻譯家的主要任務，如果不是爲了保存原著的精神和風格，那是什麼呢？

㊃胡適在他的英文著作「中國的文藝復興」（*The Chinese Renaissance*）一書中曾簡約地提出了他對中國文學的看法。

㊄見「中國新文學大系」第一集第一六四頁。

㊅見「中國新文學大系」第一集第一七零至一七二頁。在這一方面，唯物主義論者吳稚暉的態度，可說與錢玄同一脈相承。令人頗感費解的是，像胡適和陳源這樣的自由主義者卻對他尊重異常。讀者如對當時的文化論戰有興趣的話，可參看陳榮捷著的「現代中國宗教的趨勢」（*Religious Trends in Modern China*）第六章「知識分子的宗教」(**The Religion of the Intellectual**)。

㊆見傅斯年著「漢語改用拼音文字的初步談」，「中國新文學大系」第一冊第一七七頁。

㊇近代的中國文學史家如王瑤、曹聚仁、劉綬松等人都把這本雜誌的出版年分弄錯了。「學衡」的創刊號出版於一九二二年元月，不是一九二一年。

㊈杜威夫婦是在一九一九年五月一日來到中國的，住了兩年多，于一九二一年七月離華。有關杜威在中國講學的經過和影响，可參看夏道平所翻譯的胡適一九五九年夏天在夏威夷大學的演講辭（見「自由中國」一九五九年八月號）。除杜威外，在二十年代初期到中國來訪問的外國名人爲數不少，讀者對此有興趣的話，可參看曹聚仁的「文壇五十年」最後一章「杜威與泰戈兒」。

㊉見梅光迪著「評提倡新文化者」，「中國新文學大系」第二集上卷

第一四三頁。

㊀㊀中國共產黨正式成立的日期，雖爲一九二一年七月一日，然其活動，卻早在一九二零年五月就開始，陳獨秀就是那時的秘書。 可參看周策縱著「五四運動史」第二四八頁。

㊀㊁雖然我們不能確定「五卅慘案」的大遊行是否學生和工人自發的或是由共產黨在後面策劃的 ， 可是許多學者都認爲後來的反帝國主義示威、罷工和抵制洋貨的各種行動，都受到共產黨的利用和操縱。 下面兩位研究中共問題的美國學者的意見可作此一看法的代表：

> 不錯，因「五卅慘案」所引發出來的羣眾力量可以說是一種感情的自然流露。……可是，共產黨人也實在會利用機會，他們對這種洶湧的羣情，反應奇快。因此，在羣眾組織方面，共產黨人盡佔上風。而國民黨方面的非共分子，雖得到孫中山先生對他們垂垂訓誨，也不能促使他們正視羣眾力量的重要。
>
> （參看 **Benjamin I. Schwartz**， *Chinese Communism and the Rise of Mao*，第五十二頁。）
>
> 「五卅慘案」和後來的沙基沙面事件證實了蘇聯反「外國帝國主義」的宣傳。這慘案也刺激了國民黨激進派的思想，因而鞏固了共產黨在內部的地位。 布爾什維克的領導人更誇耀地說： 在好幾個工會中，有不少共產黨的煽動分子一夜之間由小職員搖身一變成爲工會領袖的。以前不信任甚至憎恨共產黨的工人，現在都改變了態度，把他們看做朋友。有不少人甚至入黨成爲會員。即使在國民黨的機構內，共產黨的勢力，也日見增加。
>
> （參看 **Robert C. North**, *Moscow and Chinese Communists*, 第八十二頁。）

如果我們把以此「五卅慘案」爲題材的小說好好的研究一下，就不難看出共產黨實在是這次示威遊行的煽動人。 依丁淼的意見，上海大學的學生在這運動中表現得尤爲活躍。(見「中共文藝總批判」第卅至卅一頁。)

㊀㊂見梁實秋著「浪漫的與古典的」第一至三十九頁。

㊀㊃一九一八年六月號「新青年」是易卜生專號。除了胡適那篇「易卜生主義」外，該特刊還載了「傀儡家庭」的翻譯全文 （由胡適和羅家倫

合譯）和另外兩個劇本的連載第一部分。有關易卜生劇本早期的翻譯情況，可參看阿英的「易卜生的作品在中國」一文（一九五六年九月「文藝報」第十七期）。

一五「中國新文學大系」第十集的「史料索引」把「新青年」雜誌由第一卷第一期至第九卷第六期（一九一五年九月至一九二一年十月）的目錄全部印了出來。我們若把目錄細看一下，就不難看出「新文化運動是由馬克思主義者所發起者」之說不可靠，同時亦推翻了「新青年」在開始時就走上馬克思主義路子的說法。（共產主義文學史家之所以堅持這種說法，亦無非是遵循着毛澤東的旨意而已。他們一致把胡適的重要性抹煞，把陳獨秀——特別是李大釗——的貢獻渲染一番。）不錯，一九一九年五月號的「新青年」確費了不少篇幅介紹馬克思主義，可是，我們更不能忽畧的是：一九二零年十月該刊出了特刊歡迎羅素訪華，那時羅素剛從俄國旅遊回來。

下面我把「新青年」從一九一五至一九二零年所譯介過的西方文學作家和思想家的名字舉列出來（一九二一年以後，該雜誌已明朗化的走上馬克思主義的路子了）：屠格涅夫、王爾德、T・H・赫胥黎、叔本華、法蘭克林、岡古兄弟（**the Goncourt Brothers**）、莫伯桑、杜斯妥也夫斯基、柏格森、J・S・米爾、尼采、易卜生、史特林堡、顯克維支(**Sienkiewcz**)、托爾斯泰、安度生、海勃・斯賓塞、馬克思、巴枯寧、奧斯丁・多卜生（**Austin Dobson**）、安德利葉夫（**Andreyev**）、古普林（**Kuprin**）、杜威、馬爾薩斯、羅素、邊爾生（**Bjornson**）、科羅雷可（**Korolenko**）、高爾基、亞斯巴雪夫（**Artzybashev**）。

從上面這張名單我們可以看出當時「新青年」的編者和作者間所關心的知識問題是如何的廣泛，內容是如何的多彩多姿了。

一六有關科學的實證論者和宗教論者在這一方面的爭辯（一九二三年），可參看「科學與人生觀」一書。胡適和陳獨秀都為此書作了序。

一七周作人替一九一八年元月號「新青年」寫的是「陀思妥夫斯基之小說」；替「少年中國」第一卷第八期（一九二零年？）寫的是「英國詩人勃來克的思想。」除此以外，「史料索引」並沒有列舉其他比這兩篇更早的專門討論這兩位作家的文章了。可惜的是，周作人後來做了漢奸，

他對文學革命和新文化運動所做的種種貢獻， 也因此得不到公正的評價。

㊀㊇參看方志彤（ Achilles Fang ）著「從寫像主義到惠特曼主義：「論中國現代詩所面對的窘境」（"From Imagism to Whitmanism in Recent Chinese Poetry; A Search for Poetics that Failed"），載於「印第安納大學東西文學關係研討會特刊」（*Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations*）。 最早指出胡適的「文學改良芻議」是根據寫像主義詩派信條演變而來的是「學衡」那一班人， 其中尤以梅光迪那篇「評提倡新文化者」最爲重要。

㊀㊈「鴛鴦蝴蝶派」的作家中，大概以張恨水最爲重要。在過去數十年間，他出版了不少小說。 根據一九四八年在北京出版的「現代中國小說話劇一千五百本」（編者是 Joseph Schyns 和蘇雪林等人）的統計，張氏寫了五十五本小說。但這是一九四八年的數字了，因此並不完全。

㊁㊉關於早期白話詩的發展，可參看載於「中國新文學大系」第八集朱自清寫的「導言」。其他可參攷的還有葉公超寫的「論新詩」（載於一九三七年在北平出版的「文學雜誌」第一卷第一期）； 茅盾、朱自清等人在「文學」的新詩專號中（一九三七年上海出版，第八卷第一期） 也寫了一些三十年代的人對新詩看法的文章。

其實，研究新詩和新詩前途的文章，寫得較爲精采的，還是最近十數年的事。茲畧列如後：余懷（宋淇的筆名）， 「論新詩的形式」、「再論新詩的形式」，分見於「人人文學」第十五期和第十八期 （一九五三年香港出版，此二文收入「林以亮詩話」中， 此書于一九七六年由台北洪範書店出版）；梁文星（吳興華的筆名），「現代的新詩」，載於一九五六年台北出版的 「文學雜誌」第一卷第四期； 夏濟安， 「白話文與新詩」，載「文學雜誌」第二卷第一期（台北出版， 一九五七年三月），另外，夏濟安還在「自由中國」第十六卷第九期寫了一篇 「對於新詩的一點意見」，亦值得參攷（這兩篇文章現已收在台北志文出版社出版的 「夏濟安選集」內）。

㊁㊀ 早期的話劇在質的方面雖然都顯得平淡無奇， 但話劇界的活動卻是非常熱鬧的，可參看 「中國新文學大系」 第九集洪深寫的戲劇 「導言」。曹聚仁的「文壇五十年」續集的第四章亦有簡短的報導。

# 第二章　魯迅（1881—1936）

李歐梵譯

魯迅是中國最早用西式新體寫小說的人，也被公認爲最偉大的現代中國作家。在他一生最後的六年中，他是左翼報刊讀者羣心目中的文化界偶像。自從他於一九三六年逝世以後，他的聲譽更越來越神話化了。他死後不久，二十大本的「魯迅全集」就立即出版，成了近代中國文學界的大事。但是更引人注目的是有關魯迅的著作大批出籠：回憶錄、傳記、關於他作品與思想的論著，以及在過去二十年間，報章雜誌上所刊載的紀念他逝世的多得不可勝數的文章㊀。中國現代作家中，從沒有人享此殊榮。

這種殊榮當然是中共的製造品。在中共爭權的過程中，魯迅被認作一個受人愛戴的愛國的反政府發言人，對共產黨非常有用。甚至於從未輕易讚揚同輩的毛澤東，也在一九四〇年「新民主主義論」一文中，覺得應該向魯迅致以最高的敬意：

> 在「五四」以後，中國產生了完全嶄新的文化生力軍，這就是中國共產黨人所領導的共產主義的文化思想，即共產主義的宇宙觀和社會革命論。……而魯迅，就是這個文化新軍的最偉大和最英勇的旗手。魯迅是中國文化革命的主將，他不但是偉大的文學家，而且是偉大的思想家和偉大的革命家。魯迅的骨頭是最硬的，他沒有絲毫的奴顏和媚骨，這是殖民地半殖民地人民最可

> 寶貴的性格。魯迅是在文化戰線上，代表全民族的大多數，向着敵人衝鋒陷陣的最正確、最勇敢、最堅決、最忠實、最熱忱的空前的民族英雄。魯迅的方向，就是中華民族新文化的方向。㈢

當然，在中共把他捧爲英雄以前，魯迅已經是一位甚受推崇的作家。沒有他本人的聲望作基礎，中共也不必費力揑造出如此一個神話。另一個值得注意的史實是：最初稱譽魯迅才華的是自由主義派的評論家如胡適和陳源，而共產主義派的批評家，在一九二九年魯迅歸順他們的路向以前，一直對他大加攻擊㈢。在卅年代和四十年代期間，這個魯迅的神話對於共產黨特別有幫助，因爲他的作品可以用來加強國民黨貪汚和腐敗的印象。今天這個神話的效用已經有點過時，不過把魯迅仍視爲國家英雄，對於中共政權還是有利的，雖然中共卻極力阻止任何人模倣他的諷刺文體。

魯迅，本名周樹人，在一八八一年生於浙江紹興，是一個破落之家的長子。他的家庭雖然破落，卻仍保有書香世家的傳統。魯迅在南京水師學堂讀了一段時期，就和其弟周作人以公費赴日留學，選讀醫科，因爲他相信醫學最足以救助國人。他雖然在預科和本科學校中爲他的醫生行業而努力讀書，但同時也對西方文學和哲學發生興趣。他可以念日文和德文著作，並且讀了不少尼采、達爾文，以及果戈爾、契柯夫、和安德烈也夫等俄國小說家的作品。這些人對於他以後的寫作生涯和思想，一直有極大的影響。

魯迅最後決定以寫作爲職業，因爲他有一次在課餘放映的時事畫片上看到自己的國人備受凌辱。時爲一九〇四——〇五年的日俄戰爭，在銀幕上一個中國人被日本人捉住，認爲是俄國的偵探，正要被砍下頭顱，而一羣中國人好奇地圍觀這件「盛舉」，毫不感到恥羞。許多年以後，魯迅在他的第一本小說集「吶喊」

（一九二三）的自序中提到這件事：

> 從那一回以後，我便覺得醫學並非一件緊要事，凡是愚弱的國民，即使體格如何健全，如何茁壯，也只能做毫無意義的示眾的材料和看客，病死多少是不必以爲不幸的。所以我們的第一要著，是在改變他們的精神，而善于改變精神的是，我那時以爲當然要推文藝，于是想提倡文藝運動了。㊃

魯迅在東京籌備辦一個雜誌，名叫「新生」，但計劃終歸失敗。他用文言體寫了幾篇說教性的文章，促使國人注意達爾文主義優勝劣敗的教訓，並接受尼采的英雄事業的號召。這些文章後來都收在「墳」這個集子裏，魯迅當時又譯了三篇小說（安德烈也夫兩篇，加辛 Garshin 一篇），刋在周作人編的兩册「域外小說集」中。這兩本小說集，每本在東京只賣了二十册左右。

魯迅在文藝嘗試上失望之餘，於一九〇九年回到中國，在杭州和紹興的幾間中學教了三年生物。一九一二年民國政府成立，他接受了教育部一個僉事職位，就遷居北京。在北京的最初幾年，魯迅仍扮演一個隱士的角色，埋首於中國文學典籍的研究。文學革命使他重振對文藝的雄心。在留日時期的朋友錢玄同盛邀之下，魯迅爲一九一八年五月號的「新青年」雜誌寫了幾首詩，並寫了一篇小說「狂人日記」，此後幾個月中，他爲這本雜誌寫了不少有關當時情況的短文、評論、和感想，後來遂有「雜感」或「雜文」這個名稱。一九一九年他又發表了兩篇小說：「孔乙己」和「藥」。一九一九——二〇年冬，魯迅已成了名作家，而且他在政府的閒差和新任北大中文系講師的收入，也使他在經濟上有了保障，所以他就返鄉把舊房子賣了，並把母親迎來北京居住。這次還鄉，在他的寫作生涯中，眞可說是適逢其會。

如果魯迅最初的三篇故事（無疑地都是以紹興爲背景）有任何代表性的話，他的故鄉顯然是他靈感的主要源泉。他從日本回

國後，曾在故鄉教過書，那是多年以前的事，當時紹興仍在清廷統治之下。現在，他第二次返鄉，發現雖然辛亥革命表面上是成功了，故鄉的一切顯然並沒有甚麼改變。他對於自己出生地的鄉土之情，竟然演變成一種帶有悲哀和憤慨的同情之心。而且，魯迅已年屆四十，他曾度過了一個相當靜默的青年時代，感情並沒有枯竭，因此，在反映他二度返鄉的作品——譬如「故鄉」、「祝福」、「在酒樓上」——中魯迅所運用的小說形式，要比其他未成熟的青年作家複雜得多。我們可以把魯迅最好的小說與「都柏林人」互相比較：魯迅對於農村人物的懶散、迷信、殘酷、和虛偽深感悲憤；新思想無法改變他們，魯迅因之擯棄了他的故鄉，在象徵的意義上也擯棄了中國傳統的生活方式。然而，正與喬哀思的情形一樣，故鄉同故鄉的人物仍然是魯迅作品的實質。

魯迅的最佳小說都收集在兩本集子裏：上述的第一集「吶喊」，和第二集「彷徨」（一九二六）。這兩本小說集，和好幾本散文集，以及他的散文詩集「野草」，都是他在北京創作力最強時期的作品。自從他在一九二六年八月離開北京以後（當時北京在一個強有力的軍閥控制之下，已經變成了反動勢力的大本營），他已大不如前。因爲這是他一生中的一個重大轉捩點，所以我們也應該先就他的最佳小說，以出版先後爲序，分別討論，然後再繼續敍述他的生平。

「吶喊」集中的第一篇小說「狂人日記」，非常簡練地表露出作者對中國傳統的看法。「狂人」患了時時怕被人迫害的心理病，所以他以爲四周所有的人物——包括他自己的家人——都要把他殺了吃掉。爲了證實自己的疑懼，他有一天晚上翻開一本歷史書：「這歷史沒有年代，歪歪斜斜的每葉上都寫着『仁義道德』幾個字。我橫豎睡不着，仔細看了半夜，纔從字縫裏看出字來，滿本都寫着兩個字是『喫人』！」㊄ 所以不論如何仁義道德，傳統的生活所代表的正是禮教吃人。在故事的結尾，狂人許

了一個願，對於中國讀者這已是家傳戶誦：「沒有喫過人的孩子，或者還有？救救孩子……」㊅

魯迅對於傳統生活的虛僞與殘忍的譴責，其嚴肅的道德意義甚明，表現得極為熟練，這可能得力於作者的博學，更甚於他的諷刺技巧。作者沒有把狂人的幻想放在一個眞實故事的構架中(本來沒有人要吃他)，所以魯迅只有加油加醋，把各種中國吃人的習俗寫進去，而未能把他的觀點戲劇化。然而，作爲新文學的第一篇歐化小說（「狂人日記」的題目和體裁皆出自果戈爾的一篇小說），「狂人日記」仍然表現了相當出色的技巧，和不少諷刺性。故事開端的介紹說狂人「已早愈，赴某地候補矣」㊆，作正常人的代價，似乎便是參加吃人遊戲的行列。

「孔乙己」是魯迅的第一篇抒情式的小說，是關於一個破落書生淪爲小偷的簡單而動人的故事。孔乙己是酒肆中唯一和窮人交往的讀書人，用了一大堆之乎者也來辯白偸書不是賊。但這只贏得眾人的揶揄和嘲弄，因爲他偸書，所以他時常被當地士紳打得鼻青眼黑，直到他在眾人不知不覺中死去。他的悲劇是在於他不自知自己在傳統社會中地位的日漸式微，還一味保持着讀書人的酸味。這個故事是從酒店裏溫酒的小夥計口中述出，它的簡練之處，頗有漢明威早期尼克・亞當斯(Nick Adams)故事的特色。

「藥」較前兩篇小說的表現更見功力，它既是一篇對傳統生活方式的眞實暴露，也是一篇革命的象徵寓言，更是一個敍述父母爲子女而悲痛的動人故事。作者自稱之爲「安特萊夫〔安德烈也夫〕式的陰冷」㊇，眞是不錯。故事是說一個名叫夏瑜的青年，因爲參加推翻滿淸的革命運動而被斬首。在同一個城裏，另一青年華小栓因肺癆病而奄奄待斃。華的老父執於迷信，向劊子手買來半個沾了革命烈士鮮血的饅頭，以爲吃了可以使兒子起死回生。華把饅頭吞下去，結果還是死了。

這兩個青年之死，情形雖個別不同（一個是爲理想而犧牲的

烈士，一個是無知愚昧的犧牲品），可是對他們的母親說來，他們怎樣死去是不重要的。做母親的丟了兒子，感覺到的只是一種難以名之的悲傷，一種在中國封建社會生活中不但要接受，而且還要忘懷的悲傷。這兩位青年死後，葬在相距不遠的地方。一個寒冷的早上，這兩位母親到墳上去哭兒子時，碰在一起；她們所感到的痛苦，可說是完全相同的。

魯迅在這篇小說中嘗試建立一個複雜的意義結構。兩個青年的姓氏（華夏是中國的雅稱），就代表了中國希望和絕望的兩面，華飲血後仍然活不了，正象徵了封建傳統的死亡，這個傳統，在革命性的變動中，更無復活的可能了。夏的受害表現了魯迅對於當時中國革命的悲觀，然而，他雖然悲觀，卻仍然爲夏的寃死表示抗議。當夏的母親去探兒子的墳的時候，她發現墳上有一圈紅白的花，可能是他的同志放置的，她幻想這正是她兒子在天之靈未能安息的神奇兆示：

那老女人又走近幾步，細看了一遍，自言自語的說，「這沒有根，不像自己開的。——這地方有誰來呢？孩子不會來玩；——親戚本家早不來了。——這是怎麼一回事呢？」他想了又想，忽又流下淚來，大聲說道：——

「瑜兒，他們都寃枉了你，你還是忘不了，傷心不過，今天特意顯點靈，要我知道麼？」他四面一看，只見一隻烏鴉，站在一株沒有葉的樹上，便接着說，「我知道了。——瑜兒，可憐他們坑了你，他們將來總有報應，天都知道；你閉了眼睛就是了。——你如果眞在這裏，聽到我的話，——便教這烏鴉飛上你的墳頂，給我看罷。」

微風早經停息了；枯草支支直立，有如銅絲。一絲發抖的聲音，在空氣中愈顫愈細，細到沒有，周圍便都是死一般靜。兩人站在枯草叢裏，仰面看那烏鴉；那烏鴉也在筆直的樹枝間，縮着頭，鐵鑄一般站着。⑨

老女人的哭泣，出於她內心對於天意不仁的絕望，也成了作者對革命的意義和前途的一種象徵式的疑慮。那筆直不動的烏鴉，謎樣地靜肅，對老女人的哭泣毫無反應：這一幕淒涼的景象，配以烏鴉的戲劇諷刺性，可說是中國現代小說創作的一個高峯。

在「故鄉」中魯迅又再度攻擊傳統社會習俗的約束。在這個故事裏，作者在返鄉途中遇到了閏土──他童年的遊伴，現在已是歷盡人世、有家室之累的人了。作者回憶兩人童年在一起玩樂的時光，但是現在閏土只不過是一個農民。閏土深知自己和兒時同伴之間在經濟與社會上地位的不同，所以恭謙地保持距離。作者親熱地叫他「閏土哥」，他只回稱「老爺」，然而作者的姪兒和閏土的兒子卻變成了友伴。當魯迅再度離開故鄉的時候，他不禁懷疑這一份新的友情是否能持久，年輕的一代將來是否能享受新的生活：

> 我想到希望，忽然害怕起來了。閏土要香爐和燭臺的時候，我還暗地裏笑他，以為他總是崇拜偶像，什麼時候都不忘卻。現在我所謂希望，不也是我自己手製的偶像麼？只是他的願望切近，我的願望茫遠罷了。㊉

在這一段文字中，魯迅表露出他最佳作品中屢見的坦誠，他雖想改造社會，但他也深知為滿足自己的道德意圖而改變現實，是一種天眞之舉。「故鄉」這篇小說的雋永，頗像一篇個人回憶的散文。事實上，「吶喊」集中有幾篇根本不能稱為短篇小說。「社戲」便是一篇關於作者兒時的美妙敍述。

「吶喊」集中的最長的一篇當然是「阿Q正傳」，它也是現代中國小說中唯一享有國際盛譽的作品。然而就它的藝術價值而論，這篇小說顯然受到過譽：它的結構很機械，格調也近似插科打諢。這些缺點，可能是創作環境的關係。魯迅當時答應為北

京的「晨報」副刊寫一部連載幽默小說，每期刊出一篇阿Q性格的趣事。後來魯迅對這個差事感到厭煩，就改變了原來計劃，給故事的主人翁一個悲劇的收場，然而對於格調上的不連貫，他並沒有費事去修正。

「阿Q正傳」轟動中國文壇，主要因爲中國讀者在阿Q身上發現了中華民族的病態。阿 Quei（這個名字被縮寫爲阿Q，因爲作者故弄玄虛，自稱決定不了用那一個作 quei 音的中國字）是淸末時中國鄉下最低賤的一個地痞。從他屢次受辱的經驗裏，他學到了一個法則：被欺侮的時候感到「精神勝利」，而遇到比他身體更弱小的人，他就欺凌對方。但是因爲大部分的村人都比他健壯，經濟情況比他好，阿Q就只好生活在自我欺騙的世界裏，任人侮辱，每遇到不如意的事，他就自己打氣，在失敗面前裝作一副自命不凡的樣子。在中國讀者心目中，這一種性格，是對於國家近百年來屢受列強欺侮慘狀的一大諷刺。

「阿Q正傳」對於中國近代史尙有另一層的諷刺意義，阿Q最後被處死，因爲他急於參加革命。在他樹敵於村中的首富之後，他流浪到城裏，與一羣小偸爲伍，於是聽到了推翻滿淸的革命傳聞，此後他每次回到村中販賣他偸來的東西，就大吹大擂地談到革命，好像他親自參加過一樣。他這樣做，一方面爲了自我標榜、重振聲威，另一方面也想去恐嚇那些虐待過他的地方紳士。他自稱是革命分子，因爲他微微地感覺到革命可以立新權，也可以了舊賬。然而，最妙的是當革命黨進了村子以後，反而與當地士紳聯合把阿Q以搶劫案治罪。這個無辜無助的人物，雖想依靠革命黨人，他們竟能與士紳勾結而把他擯斥於革命行列之外。魯迅在此把阿Q之死與辛亥革命的失敗連在一起，認爲革命絲毫沒有改善窮苦大眾的生活。他把小說的讀者也斥爲同犯，並且暗示將來當世界上所有的阿Q甦醒以後，他們所作所爲的可能性。由此看來，這個故事的主人翁非但代表一種民族的弊病，

也代表一種正義感和覺醒，這是近代中國文學作品中最關心的一點。

「彷徨」收集了一九二四至二五年間寫成的十一篇小說。就總體而論，這一個集子比「吶喊」更好，但是由於它主要的氣氛是悲觀沮喪的，所以並沒有受到更熱烈的好評。然而作者自己是知道它的優點的。關於這個集子不如前集之受歡迎，他曾帶有自嘲意味地說：「此後雖然脫離了外國作家的影響，技巧稍爲圓熟，刻劃也稍加深切，如『肥皂』，『離婚』等，但一面也減少了熱情，不爲讀者們所注意了。」㊀㊀正因爲個人的喜怒哀樂在此已經淨化，我們幾乎可以公認這個集子中的四篇佳作——「祝福」、「在酒樓上」、「肥皂」和「離婚」——是小說中研究中國社會最深刻的作品。

「祝福」是農婦祥林嫂的悲劇，她被封建和迷信逼入死路。魯迅與其他作家不同，他不明寫這兩種傳統罪惡之可怕，而憑祥林嫂自己的眞實信仰來刻劃她的一生，而這種信仰和任何比它更高明的哲學和宗教一樣，明顯地制定它的行爲規律和人生觀。在這個故事中，她所隸屬的古老的農村社會，和希臘神話裏的英雄社會同樣奇異可怕，也同樣眞實。「封建」和「迷信」在這裏變得有血有肉，已不僅是反傳統宣傳中所用的壞字眼。

祥林嫂的丈夫死了以後，她的婆婆要把她賣給另一個人爲妻。她誓死抗爭，爲了保全她的貞節，她逃到魯鎭（魯迅故鄉的假名）做傭工，但是她的婆婆終於找到了她，把她嫁給山上的另一個農夫。兩年以後，她的第二任丈夫也死於傷寒，她的兒子也被狼吃了，祥林嫂不得不再回到魯鎭，在同一家做傭工。

祥林嫂自己已經很悲傷，但她回來後境遇更慘，因爲別人認爲她不祥，她的女主人也禁止她幫忙祭祀大典。於是她對於自己的「不祥」日漸惦記於懷，對於自己將來的命運也感到悲觀。主人家另一女傭人談到她到陰間後必受的災苦：

> 「祥林嫂，你實在不合算。」柳媽詭秘的說。「再一強，或者索性撞一個死，就好了。現在呢，你和你的第二個男人過活不到兩年，倒落了一件大罪名。你想，你將來到陰司去，那兩個死鬼的男人還要爭，你給了誰好呢？閻羅大王只好把你鋸開來，分給他們。我想，這眞是……。」
>
> 她臉上就顯出恐怖的神色來，這是在山村裏所未曾知道的。
>
> 「我想，你不如及早抵當。你到土地廟裏去捐一條門檻，當作你的替身，給千人踏，萬人跨，贖了這一世的罪名，免得死了去受苦。」⊖⊜

這一個想像的宗教世界是充滿了迷信的，但作者對這個世界很認眞，所以不論它如何古怪殘酷，它看起來還是眞實的。

「祝福」的故事開端很和緩：村人正忙着準備過年，魯迅剛回到故鄉，祥林嫂此時已淪爲乞丐，他和祥林嫂有一次怪異的談話，談的是魂靈之有無，這一席談話反而使祥林嫂更堅定她自殺的意念。魯迅在事後對於這個女人遭遇感到惋惜和悲傷，使他自己也益感孤獨。這一個城鎭已不再是他生活的一部分。這些個人的感觸，使這一個冷酷的傳統社會的悲劇增加了幾分感情上的溫暖。

「在酒樓上」也是描述作者在一九一九——二〇年冬回紹興小住時的個人經驗。有一天「我」在一家酒樓上獨飲，遇到了他多年未見的老友、紹興中學的同事——呂緯甫。現在的教書匠呂緯甫，已和當年熱心提倡革新的青年判若兩人。他早已遠離家鄉，兩年多前還接他母親同去太原，這次返鄉，爲她辦點事。三歲夭折的小兄弟，他墳邊已經浸了水，母親很爲不安，所以叫呂緯甫把他小兄弟的屍體遷葬。雖然屍體早已找不到了，爲了安慰母親，他還是「用棉花裹了些他先前身體所在的地方的泥土，包起來，裝在新棺材裏，運到我父親埋着的墳地上，

在他墳旁埋掉了。」㊀㊂呂緯甫又說，照他母親的意思，他這次回來也要帶兩朵紅的剪絨花送給一個船戶的女兒。他自己還記得她，不過這個女孩子現在已經死了，他只好把花送給她的妹妹，回到太原以後，就對母親說禮已經送了。能使人歡心，說謊又何妨？

呂緯甫向「我」傾訴時，似乎很自慚，他知道如果自己對新文化仍有信心的話，就不會這麼注重孝道。毫無疑問地，魯迅的意圖也顯然是把他的朋友描寫成一個失去意志的沒落者，與舊社會妥協。然而，在實際的故事裏，呂緯甫雖然很落魄，他的仁孝也代表了傳統人生的一些優點。魯迅雖然在理智上反對傳統，在心理上對於這種古老生活仍然很眷戀。對魯迅來說，「在酒樓上」是他自己徬徨無着的衷心自白，他和阿諾德一樣：「徬徨於兩個世界，一個已死，另一個卻無力出生。」魯迅引了屈原的「離騷」作爲「彷徨」的題辭，完全證實了這種心態。

「肥皂」與上述兩篇小說不同，是一篇很精彩的諷刺小說，完全揚棄了傷感和疑慮。這也是魯迅唯一成功的以北京——而不是紹興——爲背景的小說。故事的主人翁是一個滿口仁義道德的現代道學家，這類人物也是近代小說家時常諷刺的對象，但在魯迅的筆下，他變成了一個世界性的僞君子。

有一天晚上，四銘回到家裏，煞有介事地給他太太一塊香皂。這種奢侈品使她很不安。他無動於衷地接受了她的謝意，但顯然對當天發生的其他事情感到煩惱。起先，他在店裏比較各種牌子的肥皂的時候，幾個學生用英文罵他，他聽不懂。店裏的夥計對他的拖泥帶水本來已不耐煩，學生叫他「old fool」也在附和這種感覺。四銘現在叫他念高中的兒子把這句罵人的話繙譯出來。他只能給他幾個近似的音（如「惡毒婦」），兒子當然譯不出來。於是四銘索性大罵現代教育，說它造就的只是些無知無禮的人，還是傳統的儒家教育好。甚至就在當天，當他在店裏受到輕

覷之前，他就親眼看到一個傳統孝道的表現：一個求乞的孝女在侍候她瞎了眼的老祖母。時代不同了，四銘對他的家人說，路邊的行人非但不對這對窮人行善、致敬， 反而去打趣， 或視若無睹。有一個壞蛋甚至於肆無忌憚地對他的同伴說：「阿發，你不要看得這貨色髒。 你只要去買兩塊肥皂來， 咯支咯支遍身洗一洗，好得很哩！」一四

四銘的太太得了這香皂，感激之餘，又覺得羞愧，因爲這塊香皂使她想起脖子上的積垢。聽了她丈夫的長篇大論以後，她感到他誇獎這個孝女和他買肥皂大有關係。在吃飯的時候，四銘還在罵他的兒子，四太太卻發作了：

> 「他那里懂得你心裏的事呢。」她可是更氣忿了。「他如果能懂事，早就點了燈籠火把，尋了那孝女來了。好在你已經給她買好了一塊肥皂在這里，只要再去買一塊……」
>
> 「胡說！那話是那光棍說的。」
>
> 「不見得。只要再去買一塊，給她咯支咯支的遍身洗一洗，供起來，天下也就太平了。」
>
> 「什麼話？那有什麼相干？我因爲記起了你沒有肥皂…。」
>
> 「怎麼不相干？ 你是特誠買給孝女的， 你咯支咯支的去洗去。我不配，我不要，我也不要沾孝女的光。」
>
> 「這眞是什麼話？你們女人……」四銘支吾着，臉上也像學程練了八卦拳之後似的流出油汗來，但大約大半也因爲吃了太熱的飯。
>
> 「我們女人怎麼樣？我們女人，比你們男人好得多。你們男人不是罵十八九歲的女學生，就是稱贊十八九歲的女討飯：都不是甚麼好心思。『咯支咯支』，簡直是不要臉！」一五

第二天早上，四太太一早起身，用香皂把她的臉和脖子洗得乾乾淨淨，「肥皂的泡沫就如大螃蟹嘴上的水泡一般，高高的堆在兩個耳朵後」。一六她特別看重盥洗，因爲她知道，丈夫買了

肥皂，就表示他把對小女乞丐的淫念都轉到她身上來了。飯桌子上的一頓吵架已經幾乎忘光了。

就寫作技巧來看，「肥皂」是魯迅最成功的作品，因爲它比其他作品更能充分地表現魯迅敏銳的諷刺感。這種諷刺感，可見於四銘的言談舉止。而且，故事的諷刺性背後，有一個精妙的象徵，女乞丐的骯髒破爛衣裳，和四銘想像中她洗乾淨了的赤裸身體，一方面代表四銘表面上讚揚的破舊的道學正統，另一方面則代表四銘受不住而做的貪淫的白日夢。而四銘自己的淫念和他的自命道學，也暴露出他的眞面目。幾乎在每一種社會和文化中，都有像他這種看起來規規矩矩的中年人。

「彷徨」集中的最後一篇小說——「離婚」——是一個中國農村的悲劇，表現方式客觀而有戲劇性。愛姑在她父親那裏已經住了三年，她拚命想回到她丈夫家裏，雖然她丈夫虐待她，而且當她一氣離開的時候，他正和另一個女人通姦。但是愛姑認爲被拒於夫家門外比一生做怨婦更丟臉，所以，她和她父親就到鄉紳大人面前說理，大起訴訟。然而七大人（魯迅開玩笑地把他寫成一個古物鑑賞家，得意地嗅一根據說是漢代傳下來的屁塞）最後迫她接受夫家定下的離婚條件。愛姑的悲劇，在於一種毫無道理的差誤：她本來不喜歡她的丈夫，但是她拚命要保持她的婚姻地位；她寧願不快樂，而不願不名譽。魯迅把這一場爭吵很戲劇性地表現出來，但並不站在任何一邊說話，因此更能顯露出封建制度道德腐敗的一面。

我們剛剛討論過的這九篇小說——從「狂人日記」到「離婚」——是新文學初期的最佳作品，也使魯迅的聲望高於同期的小說家。雖然這些故事主要描寫一個過渡時代的農村或小鎭的生活，它們卻有足夠的感人力量和色彩去吸引後世讀者的興趣。然而，即使在這個愉快的創作期間（一九一八——二六），魯迅仍然不能完全把握他的風格（從「一件小事」「頭髮的故事」「幸

福的家庭」「孤獨者」和「傷逝」等小說中看來，他還是逃不了傷感的說教）；他不能從自己故鄉以外的經驗來滋育他的創作，這也是他的一個眞正的缺點。當然，魯迅可以繼續從回憶的源泉中找材料，寫類似「吶喊」、「彷徨」二書所集的小說，但是，一九二六年離開北京以後，在厦門和廣州兩地生活的無定和不愉快，以及後來他與共產黨作家的論爭，都使他不能專心寫小說。一九二九年他皈依共產主義以後，變成文壇領袖，得到廣大讀者羣的擁戴。他很難再保持他寫最佳小說所必須的那種誠實態度而不暴露自己新政治立場的淺薄。爲了政治意識的一貫，魯迅只好讓自己的感情枯竭。

當他在寫後來收入「彷徨」那幾篇小說的時候，他也在其他方面發揮他的才華：譬如上面提到的那本陰沉的散文詩集「野草」，和「朝華夕拾」——一本關於兒時回憶的美妙的集子。一九二六年以後，魯迅所寫的所有小說，都收在一本叫做「故事新編」（一九三五）的集子中。在這本書裏，魯迅諷刺時政，也狠毒的刻繪中國古代的聖賢和神話中的人物：孔子、老子和莊子都變成了小丑，招搖過市，嘴裏說的有現代白話，也有古書原文直錄。由於魯迅怕探索自己的心靈，怕流露出自己對中國的悲觀和陰沉的看法，同他公開表明的共產信仰是相左的，他只能壓制自己深藏的感情，來做政治諷刺的工作。「故事新編」的淺薄與零亂，顯示出一個傑出的（雖然路子狹小的）小說家可悲的沒落。

我們必須記得，作家魯迅的主要願望，是作一個精神上的醫生來爲國服務。在他的最佳小說中，他只探病而不診治，這是出於他對小說藝術的極高崇敬，使他只把赤裸裸的現實表達出來而不羼雜己見。在一九一八至二六年間，他也把自己說教的衝動施展在諷刺雜文上，用幽默而不留情面的筆法，來攻擊中國的各

種弊病。他根據達爾文的進化論和尼采的能力說，認爲中華民族如不奮起競爭，將終必滅亡。所以，在刺破一般國人的種族優越感和因文化孤立而養成的自大心理這兩方面，他的散文最能一針見血。例如早在一九一八年，他就嘲弄民族自大感：

> 不幸中國偏只多這一種自大：古人所作所說的事，沒一件不好，遵行還怕不及，怎敢說到改革？這種愛國的自大家的意見，雖各派略有不同，根柢總是一致，計算起來，可分作下列五種：——
>
> 甲云：「中國地大物博，開化最早；道德天下第一。」這是完全自負。
>
> 乙云：「外國物質文明雖高，中國精神文明更好。」
>
> 丙云：「外國的東西，中國都已有過；某種科學，即某子所說的云云。」這兩種都是「古今中外」派的支流；依據張之洞的格言，是「中學爲體西學爲用」的人物。
>
> 丁云：「外國也有叫化子，——（或云）也有草舍，——娼妓，——臭蟲。」這是消極的反抗。
>
> 戊云：「中國便是野蠻的好，」又云：「你說中國思想昏亂，那正是我民族所造成的事業的結晶。從祖先昏亂起，直要昏亂到子孫；從過去昏亂起，直要昏亂到未來。……（我們是四萬萬人，）你能把我們滅絕麼？」這比「丁」更進一層，不去拖人下水，反以自己的醜惡驕人；至於口氣的強硬，卻很有水滸傳中牛二的態度。[一七]

魯迅又從遺傳和進化的立場去分析戊的觀點。現在讀來，這段文章使人感興趣的不是內中所引的意見，而是魯迅在敍述中國醜惡的眞相時所運用的諷刺而生動的筆調。

魯迅早期的散文，收集在「墳」和「熱風」二集（一九二五）中。這兩集內容比較廣泛，所以也比較重要。他攻擊落伍、無知、和政治腐敗，大力主張精神重建。我們發現周作人早期的

散文也強調這一點。周氏兄弟被公認爲當代最偉大的散文家，他們一度也互相標榜，同時爲他們合辦的雜誌「語絲」寫稿。他們尖刻而生動的散文，討論到中國社會的每一面。然而，即使在二十年代的下半期，周作人已逐漸傾向於個人的小品文，而魯迅則喜寫論爭性的文章。譬如魯迅在一九二五——二七年間所寫的短文中，就攻擊章士釗等軍閥政府大員，陳源等英美留學生集團，以及像高長虹等本來是他的弟子或門徒，但後來竟敢離師叛祖的作家。 這些雜文往往有生動不俗的意象或例證， 時而有絕妙的語句，也有冷酷狠毒的幽默。但整個來說，這些文章使人有小題大作的感覺。魯迅的狂傲使他根本無法承認錯誤。文中比較重要的對社會和文化的評論，又和他的詭辯分不開。他可以不顧邏輯和事實，而無情地打擊他的敵人，證明自己永遠是對的。

魯迅和許多其他知識分子一樣，於一九二六年離開北京，辭了他政府和教書的職位 ， 到福建南部的厦門大學任中國文學教授。他在那裏很不愉快，遂於一九二七年一月離開厦門到廣州，任中山大學文學系主任兼文學院院長。早些時候，共產黨的文學團體——創造社——有幾個社員在該校任教，把學校變成一個革命的溫床。魯迅仍然是個人主義者，他對於學生放任的革命熱情感到厭惡，所以在多次演講中發表言論，反對當時在學生羣中流行的革命文學，他認爲文學不應該隸屬於愛國宣傳，熱衷於革命的學生應該擔負更艱巨的任務，而不應只吹噓革命文學。同年四月，國民黨在上海發動了堅決的淸共運動，魯迅看到廣州共黨學生被屠殺，於是有一段時間，他又埋首於學術研究。一九二七年十月，他離開廣州到上海。此後，除了一次短期旅行到北平外，他一直留在上海，直到他逝世。

一九二七和一九二八這兩年，對魯迅思想和感情演變極其重要。由於他在廣州目睹了革命和反革命運動，他的心情更受制於「彷徨」和「 野草」似的頹唐和悲觀 。作爲一個獨立的愛國作

家，他早就蔑視英美集團的作家 ， 認爲他們爲資本主義文化說話。現在他也開始疑心革命作家，他們所製造的不成熟的普羅文學，使得文學水準日漸低落 。 魯迅旣不左又不右 ， 變得完全孤立。

一九二八年，兩個共黨文學團體——創造社和太陽社——對魯迅發動總攻擊，報復他對於革命文學的嘲弄態度。太陽社的首席批評家錢杏邨在「死去了的阿Q時代」一篇激烈的文章裏，宣佈魯迅已與時代脫節。他的論點如下：魯迅作品中大部分的人物——如阿Q和孔乙己——都取自淸朝滅亡的時代，他們懶散、無聊、滿腦子封建，與現在已覺醒的農民和工人完全不同。原作者非但不瞭解自己的作品已經落伍，而且自陷於五四運動時的小布爾喬亞的個人主義中，不願趕上新時代。魯迅的反動性格，充分地表現在他對於革命文學倡導者的嘲諷。錢杏邨最後警告說，他的年事已長，如果再不參加革命行列，一定會立卽被人忘掉。

對於這類的攻擊，魯迅報之以他慣有的譏刺和自信。可是在內心裏他卻感到困擾，沒有把握。他一向自認爲靑年導師，但現在學生卻背離他的領導，走向一條新路。這條路在他看來非常愚蠢，然而卻似乎可見成効，是不是他的個人主義哲學已經趕不上時代的需要？甚至在痛擊他的譭謗者的時候，魯迅已開始閱讀有關馬克思主義和蘇聯文藝的日文書籍。無論從那方面看來，這些書籍對他的性格和思想的影響極爲微小。他在一九二九年向共產陣營投降後所寫的散文，除了一些表面上的馬克思辯證法的點綴外，與他早期作品中的論點和偏見差異甚少。然而，似乎爲了使自己相信蘇聯文學的重要性 ， 他花了不少時間繙譯盧納卡爾斯基（Lunacharsky）的「藝術論」和法捷耶夫（Fadeyev）的小說「毀滅」。幾年以後，在他的雜文集「三閒集」（一九三二）的序言中，魯迅自我安慰地認爲自己是中國認眞繙譯蘇聯文藝理論和批評的第一人，而他的對手們雖然發起了革命文學，卻沒有學

術上的準備。

關於魯迅在二十年代後期與共黨作家的鬬爭，我們仍會在另一章中提及，本章所要論述的是：在他投共以後，雜文的寫作更成了他專心一意的工作，以此來代替他創作力的衰竭。魯迅一定感覺到自己已經無法再寫早期式的小說，而且在好幾個場合中，他曾對一個年輕的朋友——即後來成大名的中共文藝批評家馮雪峯——坦白地說，他很願意再回老家紹興去看看一八。雖然他有許多遠大的計劃，包括寫一部諷刺中國知識分子的長篇小說，但是他一直沒有勇氣下筆。他反而參與了一連串的個人或非個人的論爭，以此來掩飾他創作力的消失一九。他成了共黨作家的名義領袖（雖然他很謹慎，並沒有加入共產黨），攻擊國民政府和國民黨作家；也攻擊反蘇聯、反左翼文藝的評論家，從左翼陣營反正者， 英美集團的作家， 以及所有中國傳統藝術和文化的愛好者。唯有在少數場合中——譬如他寫文紀念被軍法處決的共黨青年作家——他才又眞情流露地說話。

在魯迅一生的最後兩三年， 肺病已深。 臥病在床的日子不算，他每天都花了不少時間看報章雜誌，從裏面找尋文藝界和政界愚昧的事。從讀報當中他就可以找到寫一篇短文所需要的材料（有一段時期他幾乎每天爲「申報」副刊「自由談」寫稿）。爲彌補他因創作力枯竭而感到良心上的不安，他也勤於繙譯（他共計譯了二十餘本日本、俄國、及其他歐洲作家的作品，除了他晚年完工的果戈爾名著「死靈魂」外，其他的都是二、三流作品）。他的日常消遣是到他最喜歡的內山書店去看書，或是收集和印行木刻畫集。 當我們重溫魯迅在上海的日常生活時， 我們不禁會感到，他扮演不少角色——新聞評論者、辛勤的繙譯家、或是業餘的藝術鑑賞家——原想填滿他精神生活上的空虛。二十

作爲諷刺民國成立二十年來的壞風惡習來看，魯迅的雜文非常有娛樂性，但是因爲他基本的觀點不多——即使是發揮得淋漓

盡緻——所以他十五本雜文給人的總印象是撥弄是非、囉囉嗦嗦。我們對魯迅更基本的一個批評是：作為一個世事的諷刺評論家，魯迅自己並不能避免他那個時代的感情偏見。且不說他晚年的雜文（在這些文章裏，他對蘇聯阿諛的態度，破壞了他愛國的忠誠），在他一生的寫作經歷中，對青年和窮人，特別是青年，一直採取一種寬懷的態度。這種態度，事實上就是一種不易給人點破的溫情主義的表現。他較差的作品都受到這種精神的浸染，譬如在小說「孤獨者」裏，主人翁就沉溺在這種有代表性的夢想：

「孩子總是好的。他們全是天眞……。」他似乎也覺得我有些不耐煩了，有一天特地乘機對我說。

「那也不盡然。」我只是隨便回答他。

「不。大人的壞脾氣，在孩子們是沒有的。後來的壞，如你平日所攻擊的壞，那是環境教壞的。原來卻並不壞，天眞……。我以為中國的可以希望，只在這一點。」

「不。如果孩子中沒有壞根苗，大起來怎麼會有壞花果？譬如一粒種子，正因為內中本含有枝葉花果的胚，長大時才能夠發出這些東西來。何嘗是無端……。」㉓

小說中第一人稱敍述者的這個比喻，代表一種眞理。作為達爾文主義者和諷刺家的魯迅，對它是接受的，但是在他的作品中卻故意壓抑這種眞理。他的一般態度，總結在「狂人日記」中的一句話：「救救孩子。」他在一九二八年所寫的一封公開信，充分表露出他感覺到自己這種思想的不一貫：

至於希望中國有改革，有變動之心，那的確是有一點的。雖然有人指定我為沒有出路——哈哈，出路，中狀元麼——的作者，「毒筆」的文人，但我自信並未抹煞一切。我總以為下等人勝於上等人，青年勝於老頭子，所以從前並未將我的筆尖的血，

灑到他們身上去。我也知道一有利害關係的時候，他們往往也就和上等人老頭子差不多了，然而這是在這樣的社會組織之下，勢所必至的事。對於他們，攻擊的人又正多，我何必再來助人下石呢？所以我所揭發的黑暗是只有一方面的，本意實在並不在欺蒙閱讀的青年。㊁㊁

這是一段很動人的自白：魯迅違背自己的良知，故意希望下等階級和年輕的一代會更好，更不自私。他對青年的維護使他成爲青年的偶像。就長遠的眼光看來，雖然魯迅是一個會眞正震怒的人，而且在憤怒時他會非常自以爲是（對於日後在暴政下度日的中共作家來說，這種反抗精神是魯迅留給他們的最寶貴的遺產），他自己造成的溫情主義使他不夠資格躋身於世界名諷刺家——從賀瑞斯（Horace）、班・強生（Ben Jonson）到赫胥黎（Aldous Huxley）——之列。這些名家對於老幼貧富一視同仁，對所有的罪惡均予攻擊。魯迅特別注意顯而易見的傳統惡習，但卻縱容、甚而後來主動地鼓勵粗暴和非理性勢力的猖獗。這些勢力，日後已經證明比停滯和頹廢本身更能破壞文明。大體上說來，魯迅爲其時代所擺佈，而不能算是他那個時代的導師和諷刺家。

## 第二章附註

㊀關於比較有用的傳記和回憶錄——如鄭學稼、周作人、馮雪峯、許廣平、曹聚仁、王士菁等人著作——可參閱「參考書目」。鄭學稼的「魯迅正傳」與他書不同的地方是他的反共立場，對魯迅有苛酷的批評。

㊁「毛澤東選集」2（北京，一九五二），六六八至六六九頁。

㊂胡適在一九二三年所寫的「五十年來中國之文學」中，特別舉出魯迅和周作人的作品，認爲是新文學的佳作。陳源雖然與魯迅有個人積怨，但仍將「吶喊」列入「新文化運動以來的十五部著作」中。此文收集於「西瀅閒話」。

相反的，成仿吾在「創造季刊」第二卷第二號中對「吶喊」的攻擊（後來收入李何林編的「魯迅論」），可以代表這個後來傾共的作家團體的看法。郭沫若對魯迅的惡感，更是特別聞名，他自稱不能卒讀「吶喊」這部小書。直到魯迅死後，他才被迫採取讚揚的態度。

㊃「吶喊」自序，「魯迅全集」，1，二七一頁。

㊄同上，二八一頁。

㊅同上，二九一頁。

㊆同上，二七七頁。

㊇魯迅，「導言」，「小說二集」，見「中國新文學大系」第四冊，二頁。

㊈「魯迅全集」，1，三〇九頁。

㊉同上，二五七頁。

⑪「小說二集」，二頁。

⑫「魯迅全集」，2，一五九頁。

⑬同上，一七〇頁。

⑭同上，一九六頁。

⑮同上，一九九—二〇〇頁。

⑯同上，二〇四頁。

⑰同上，三一一三二頁。

⑱馮雪峯，「回憶魯迅」八六至八八頁。

⑲我們可以舉一個小風波的例子，這一次魯迅顯然打敗了。一九三三年，名作家兼編輯施蟄存在上海「大晚報」的副刊「火炬」上，推薦「莊子」和「文選」爲最適合青年作家的讀物，魯迅不贊成念中國古典文學，立即向施攻擊，說他「迷戀骸髏」。因爲「莊子」和「文選」本爲中國文學中最受尊崇的讀物，施蟄存可以毫無困難地爲自己的選擇辯護，並且毫不留情地譏諷他的對手。但魯迅一定要做最後的發言人，即使公開不行，私下也可以。在他一九三三年十一月五日寫給姚克的信件中表露，魯迅無意之中犯了無可饒恕的勢利罪，他暗示施蟄存非書香門第，所以才會突然力捧「莊子」和「文選」：「此君蓋出自商家，偶見古書，遂視爲奇寶，正如暴發戶之偏喜擺士人架子一樣，試看他的文章，何嘗有一些

『莊子』與『文選』氣。」參見「魯迅書簡」，四一一頁。

㉚「魯迅書簡」使作者在上海的日常生活一覽無遺，完全證實我的描寫無誤。當時他向許多與他通信的人表示對自己一天到晚忙碌的生活不滿，因爲他完全沒有空閒不斷地創作和研究。他對於自己爲左翼作家聯盟奴役，也深惡痛絕。表露最徹底的是他在一九三五年九月十二日寫給好友胡風的一封信：

> 就是近幾年，我覺得還是在外圍的人們裏，出幾個新作家，有一些新鮮的成績，一到裏面去，即醬在無聊的糾紛中，無聲無息。以我自己而論，總覺得縛了一條鐵索，有一個工頭在背後用鞭子打我，無論我怎樣起勁的做，也是打，而我回頭去問自己的錯處時，他卻拱手客氣的說，我做得好極了，他和我感情好極了，今天天氣哈哈哈……。眞常常令我手足無措，我不敢對別人說關於我們的話，對於外國人，我避而不談，不得已時，就撒謊。你看這是怎樣的苦境？（九四七頁）

這些書信和同時出版的雜文大異其趣，時常表露一種親切的眞誠、一種寂寞的情緒、和一種需要朋友和人情溫暖的願望。魯迅雖然嫉恨那些「無聊的糾紛」和「撒謊」，自知創作力已漸衰退，並未主動地設法改變他的生活方式。

㉛「魯迅全集」，2，二五二頁。

㉜同上，4，一〇七頁。

# 第三章　文學研究會及其他

林耀福譯

從一九一七到一九二〇當新文學初奠基礎的時候，以白話文爲工具的作品只限於「新青年」和「新潮」上所登載的短篇小說和一些粗淺幼稚的詩篇。但是到了一九二一年，五四運動的影響已遍及全國，一大羣年青的作家在自費創辦的新文藝刋物上發表他們的作品。在這些刋物中，辦得最久也是最重要的一份要算是「小說月報」，在沈雁冰等人接辦後的十多年間一直居於中國新文學的領導地位。

一九二〇年十一月，周作人、沈雁冰、鄭振鐸、耿濟之、葉紹鈞、許地山、王統照以及另外五個頗有抱負的作家和學者，分別在北京和上海成立了文學研究會㊀，以創造新文學，重估舊文學，和介紹西洋文學爲宗旨。爲了達成這個目的，他們說服了當時最大的出版社商務印書館把「小說月報」的編輯權交給他們。在此之前的十一年中，「小說月報」所刋載的大多是文言小說。革新號的月報在沈雁冰（茅盾）的編輯之下於一九二一年一月出版第一期，馬上就給後來稍爲嚴肅的文藝刋物奠定了一個標準。

這份刋物名爲「小說月報」，它的內容卻包羅萬有：詩歌、批評、翻譯、散文，以及長短篇小說都出現在它的篇頁中。雖然每一期的重點都放在短篇小說創作上，但這種現象並不是由於編

輯政策所導致，而是由於投稿者的偏好所造成，因爲他們覺得短篇小說最易表達自己的思想。比較像樣的現代中國長篇小說要到一九二八年才出現，而第一部獲得好評、擁有觀眾的劇本更要等到一九三四年才面世。但在一九二一至一九二八這階段，「小說月報」的確培養出了幾個重要的短篇小說作家，同時也建立了一個寫實的傳統——這是現代中國小說唯一具有成果的傳統。

不像後來一些帶有政治色彩的集團，文學研究會可以說得上是一個對文學抱着嚴肅態度而深具學術氣氛的團體。在他們早期的宣言裏，「小說月報」的創辦人肯定了文學和文學工作者服務人世的重要性，同時對十九世紀西方小說所代表的那種寫實主義頗爲偏愛。周作人的「人的文學」所表現的便是這種態度。雖然周作人與文學研究會的關係不算密切，但是批評家沈雁冰，短篇小說家葉紹鈞和許地山，文學史家鄭振鐸，以及俄國小說翻譯家耿濟之等幾位最有貢獻的會員，都堅守着寫實主義與人道主義的傳統。

文學研究會從開始便主張翻譯西洋文學。他們認爲中國現代文學一直要到接受西洋現代文學的精神與作風之後，才可能成熟，因此對於十九與廿世紀西洋文學的介紹和翻譯，一直佔據了「小說月報」極大的篇幅。從屠格涅夫與托爾斯泰到安德烈也夫（Andreyev）與阿茲巴雪夫（Artzybashev）之間的俄國小說受到最大的重視。波蘭、匈牙利、捷克斯拉夫以及其他歐洲弱小國家的文學也很受注重，因爲他們認爲，中國與這些國家同屬被壓迫的民族，他們奮鬬的經驗與勇氣必可使中國獲益不淺㊂。

早期的「小說月報」只有十數個固定的投稿者，但是到了一九二八年卻網羅了當時所有知名的小說作家：茅盾（即沈雁冰）、老舍、施蟄存、沈從文、巴金、以及丁玲，這些作家大都在月報上刊登過他們的作品後成了名。一九三二年當「小說月報」仍在蒸蒸日上之際，商務印書舘大樓卻在松滬戰役中不幸燬於敵火。

結果「小說月報」停刊，而一向組織極爲鬆散的文學研究會也可說隨着結束了。

在本章裏我們將討論葉紹鈞、冰心和許地山這三位作家。這三位一九二七以前對「小說月報」的貢獻以及一九二七年以後的作品都大大充實了現代中國小說。爲了方便起見，我們將與文學研究會無關係的凌叔華和冰心放在一起討論。

## 葉紹鈞（一八九四——）

在所有「小說月報」早期的短篇作家之中，葉紹鈞（抗戰以來自署葉聖陶，聖陶是他的字）是最經得起時間考驗的一位。不錯，他的作品沒有一篇能像「狂人日記」或「阿Q正傳」那樣對當時的廣大羣眾發生深厚的影響，在文學史上也不曾享有同樣的地位。魯迅小說家的地位，靠幾個短篇小說就建立起來，但葉紹鈞卻能很穩健地在六個小說集子裏維持了他同時代的作家鮮能匹敵的水準。除了穩健的技巧之外，他的作品還具有一份敦厚的感性，雖然孕育於當時流行的觀念和態度中，卻能不落俗套，不帶陳腔。

葉紹鈞生於一八九四年。中學畢業後他在故鄉蘇州當了十年的小學教師。在教書的同時他也致力於研究文學，在他的中學同學史學家顧頡剛㊂的鼓勵之下，他第一次在「新潮」上發表短篇小說。一九二一年葉紹鈞成爲文學研究會的創辦人之一，同時移居上海。他一方面在若干中學和大學教國文，一方面兼任「婦女雜誌」和「小說月報」的編輯。一九三〇年代初期，他加入開明書店，成爲對青少年影響極大的「中學生」雜誌的編輯之一。他又跟散文家夏丏尊和朱自清合作，編了幾本國文教科書，同時又寫了好幾種很受中學生歡迎的文章作法之類的輔助讀物。不過在一九二一至一九三七這段期間他主要的作品仍然在小說方面：六本短篇小說集（「隔膜」、「火災」、「線下」、「城中」、

「未厭集」、「四三集」)和兩本童話集(「稻草人」、「古代英雄的石像」)。抗日戰爭爆發後他隨開明書店遷移到後方去，出了本散文集「四川集」，此外寫作甚少。一九四九年以來，他在中共政府做一個不大不小的文化官員，寫了些應景文章。

一九五一年在爲自己的選集所寫的序裏，葉紹鈞對自己的才能與成就做了極爲謙虛的評價。可能是爲了向今日的大陸讀者說明他何以沒有處理他那個時代富有革命性的題材，他這麼寫道：

> 現在回頭想一下，我似乎沒有寫甚麼自己不怎麼清楚的事情。換句話說，空想的東西我寫不來，倒不是硬要戒絕空想。我在城市裏住，我在鄉鎮裏住，看見一些事情，我就寫那些。我當教師，接觸一些教育界的情形，我就寫那些。中國革命逐漸發展，我粗淺的見到一些，我就寫那些。小說裏的人物差不多全是知識分子跟小市民，因爲我不了解工農大眾，也不了解富商巨賈跟官僚，只有知識分子跟小市民比較熟悉。㊃

這段自我批評實際上倒像是葉紹鈞暗中在指責今日的寫作趨勢，說了他不敢公開說的話：一個作家不應拋棄他自己的經驗、背景，以及他對題材的選擇，而千篇一律地描寫農民和工人的生活。在這篇序裏葉紹鈞甚且爲作家就其所長盡其所能這一不可侵犯的權利做了辯護。在共產黨強調文學不具個性只重宣傳之原則下，他敢於這樣強調語言的重要性實在需要極大的勇氣：

> 因此，聽人家說文字不過是小節，重要的在乎內容，我不能夠表示同意，雖然我沒有寫過甚麼文章表示反對。我並不是不同意內容的重要……可是，說文字是小節，不是等於說語言是小節嗎？說語言是小節，不是等於說語言無妨馬虎嗎？馬虎的語言倒能夠裝納講究的內容，這個道理我無論如何想不通。按我的笨想法，講究的內容惟有裝納在講究的語言裏頭，才見得講究，這兒所謂語言，少到一詞一句，多到幾千言幾萬言幾十萬言，一起包

> 括在內。換句話說，講究的語言就是講究的內容的具體表現。脫離了語言的內容是甚麼，我不知道，總之不是文藝了。㊄

這是個相當淺顯的見解，但它對整個共產黨的文學觀卻提供了極端重要的批評。葉紹鈞顯然不懂現代西方的文學批評（他學過日文和英文，但能力不足以閱讀原文），而他竟能有如上的見解，這表示他頗具才慧，足以自己演創出與亨利·詹姆士一樣的小說理論。從他的作品裏我們可以看得出他體會到了他的理論所具有的含意，因爲他最好的故事顯示出內容與語言，思想與風格的恰切融合。

葉紹鈞大部份的早期小說寫的都是關於學生與老師的事。這些作品代表了一個獻身教育者所熱烈關切的事——傳統上對兒童心理和兒童福利的冷淡，以及社會對於現代教育的漠視。在後一類的小說裏，熱心、富於理想的教育者經常遭遇到困難和挫折。「校長」裏的主角想要解聘三個不負責的教師，但沒有成功；「抗爭」裏發動加薪的教師則被解聘，因爲他那些沒骨氣的同事沒有堅決支持他；在另外一篇叫「城中」的小說裏，一羣熱心的年青教育家想要建立一所合乎現代教育原理的學校，但卻遭遇到學生家長和老一輩的教師堅強的反對。這些小說都道出了中國所面臨的一個基本問題：革新派的熱情和力量，無法與代表古老習俗、自私自利和愚昧無知的社會壓力抗衡。

關於小學生的這類故事，無疑的是更引人入勝，更優秀的作品。在這類小說裏，葉紹鈞流露出對孩子的慈祥，對教學的嚴肅關切，以及對少年心理的驚人理解。由此他創造了一種豐富的小說類型。在「一課」這一篇顯然很單純的故事裏，他很技巧的運用獨白來表達課室裏一個學生的幻想遐思。在「義兒」裏，葉紹鈞刻劃出家庭和學校對一個性好繪畫的十二歲孩子所產生的摧毀性影響。不過這故事中所隱含的指責，乃是以喜劇的方式表達出

來的。義兒的長輩們對他的創造慾之不了解，以及他們之使用威脅利誘的方法迫使他去做正常的學校功課，所暴露出的無寧是他們的盲目無知而非他們的殘酷；那個憂心忡忡的媽媽，一個把全部希望都寄托在孩子身上的寡婦，更見得充滿着愛，處處惦記着她孩子的福利。這個意志頑強的孩子和他善意的長輩們之間的對峙，產生了一齣極精彩的帶着悲劇意味的喜劇。

詼諧性的嘲諷在「飯」這篇故事裏運用得更見老到。這篇小說講的是一個窮教師和一個饑荒中的鄉村的故事。這個教師負責教的是一羣頑童；這羣頑童野性未減，尙未感到饑荒的切身之災。對他們來說，「死像睡眠一樣，模糊且黑暗。被牠蒙住的時候，飯是吃不成了，玩也玩不成了。並且不能動一動，大概被甚麼東西縛着，不知幾時才解得開？」㊅但在高興的片刻，他們甚至於連死亡這一個「模模糊糊」的影子也忘得一乾二淨，因爲老師的苦惱叫他們樂不可支。這篇故事的意義在於這羣孩子們最後終於瞭解到，死亡和饑荒威脅到的不僅僅是他們的老師，甚至也同樣的威脅到他們的父母和他們自己。

孩子們吵吵鬧鬧的進入教室，吳老師照例遲到。他的習慣是一定要先買好當天的伙食後才去上課。但是今天督學來查課了。雖然這個督學是個教育騙子，每個月總要把這個教師低得可憐的薪水放一部份到自己口袋裏，但他還是爲吳老師的遲到裝腔作勢。他問學生們吳老師到那兒去了，學生們知道就有好戲可看，便趕快回答他：

小孩們聽了學務委員的問話，三四個發嘈雜的語音回答道：「他買東西去，買豆腐，買葱。」有幾個在那裏匿笑。

「不成個樣子，這時候還不回來。」學務委員喃喃地自語。停了一會，他又問道：「他天天這樣的麼？」

「天天是這樣，他要吃飯呢。」一個拖着大辮子的孩子說。

> 又一個孩子說，「我的媽媽有時同他帶買點東西。」
>
> 「不要信他，不過……」
>
> 一個耳戴銀圈意氣很粗的孩子還沒有說完，吳先生已趕了進來。兩手空着，他的東西大概已在鍋竈旁邊了。他看見學務委員含怒的樣子立在黑板之側，簡直不明白自己應當怎樣才是，身體向左右搖了幾搖，拱手俯首地招呼。
>
> 學務委員點了一點頭，冷冷地說，「上課的時間早到了，你此刻才來！」
>
> 吳先生頗欲想出幾句適宜的話回答，可是那裏想得出，他的跼蹐不寧的態度引得孩子吱吱地笑。遮飾是無望了，止得顫抖而含糊地說老實話，「我去買東西，不料回來得遲了。」
>
> 「買東西！」學務委員的語音很高，「時刻到了，學生都坐在那裏了，卻等你買東西！」
>
> 「以後不買就是了，」吳先生不自主地這麼說。孩子們忽然大笑起來，指點着他互相低語道，「先生不吃東西了，先生不吃東西了。」㊆

甚至從這一段上下文缺如的引文裏，我們也不難看出學生們互相低語說出的這句話：「先生不吃東西了，」所具的諷刺作用。當老師一面爲他的遲到道歉，一方面膽怯的爲討取上月未發的一半薪水時，孩子們突然明白了飢餓的恐懼，知道他們也處於大家都面臨的困境之中：

> 拖大辮的孩子牽着前坐的孩子的衣，低語道：「聽見麼？先生家裏等着這個人給東西吃，不然，快要餓死了。」
>
> 戴銀圈的孩子不贊成這個推測，斥他道，「先生比我們發財得多，我們的骨頭爛了，他肚子還飽脹呢。你偏要亂說！」
>
> 「我們一定要餓死爛骨頭麼？」一個很小的孩子接着問，他有驚怖的眼光。
>
> 「你今天回去就沒有飯吃，明天餓死，後天爛骨頭，爛得像

爛泥一樣，」戴銀圈的孩子非常得意的樣子這麼說。

很小的孩子不再問了，他已沈入了神祕恐怖的幻想。❽

葉紹鈞對於教育問題的關注，終於使他在一九二八年寫了一本多少帶着些自傳意味的長篇小說「倪煥之」。這時候他已在上海教了好幾年書，和大多數的作家一樣對五卅運動極為關懷，也為國共合作之失敗感到失望。這本小說自然也就包括了作者對這些比較廣泛的政治問題的反應。倪煥之中學畢業後到一所鄉下小學任教，他不但獲得了校長的信任，也得到一個女孩子的愛，終於跟她結婚。他熱烈響應五四運動，在學校裏發動了幾項革新，但卻遭遇到漠視與敵意；更糟的是，一向跟他抱着一樣志氣的太太，現在只心滿意足的哺養孩子。他於是離開鄉下，跑到上海去教書，同時從事社會工作。他積極參與五卅的遊行示威，重新又獲得希望。但是隨着一九二七年四月廿七日對共產黨員大屠殺的事件之後，他又陷入失望之中。倪煥之於是借酒澆愁，最後感染了傷寒症。臨死的時候，他夢囈一般的自語道：「唉，死吧！死吧！脆弱的能力，浮動的感情，不中用，完全不中用！一個個希望抓到手裏，一個個失掉了；再活三十年，還不是一個樣！」❾

拿那個時候的標準來衡量（較為成熟的長篇小說，正在這時候開始出現），「倪煥之」算是很不錯的一本小說了，雖然不能說是成功的作品。這部書寫得十分坦誠，但是作者和書中主角的關係過份密切，以致於無法產生像作者其他比較優秀的短篇小說所具有的那種帶有諷刺意味的客觀性。那遲緩的情節，形式化的語言，以及濃重的憂愁氣氛，說來奇怪，令人不禁想起約翰遜（Johnson）的小說「羅塞拉絲」（*Rasselas*）。後來在一篇叫「英文教授」（一九三六）的故事中，葉紹鈞把「倪煥之」裏頭悲劇含義的精華表現出來。故事中的主角董無垢是個好人，幾乎可說是個聖人。他從哈佛大學回國後，在上海一所大學裏盡心盡

責的當了幾年心理學教授。他是個很孝順的兒子，每個週末都回到家鄉去跟母親在一起；不久他結了婚，便跟母親與妻子快快樂樂的生活在一起，在他那個與外在世界隔絕的天地中享受着恬靜的家庭樂趣，從事學術研究。然而五卅運動大大的驚醒了他，讓他看到中國人的苦難。從那時候開始他不厭不倦的爲革命而奮鬪，直到一九二七年因屠殺共產黨人事件而精神崩潰，轉向佛教去尋求心靈的安慰。後來他母親與妻子相繼去世，他在越來越貧困的情況下過着苦修的生活。一個朋友知道了他的困境之後，幫他找到一份在大學教書的差事。由於他不再對西方的心理學感到興趣，只同意教一門大一英文。每天早上他都要在他房中，燒香禮佛，絲毫不受那些好奇的學生所干擾。當一些學生問他中國應否武裝起來抵抗日本的侵略時，他明明確確的表示他的反戰態度。

毫無疑問的，作者對董無垢的態度表示極強烈的敵視：

> 他蜷伏在大學的一個角落裏像地板底下的老鼠，人只見地板，不知道底下躲着老鼠。⊕

這是相當輕蔑的畫像，它的用意是要總括地指出主角的無能，以及他捨棄救國工作托身佛教的徒然無益。但是這個畫像與故事中那種溫和的諷刺和同情的筆調極不調和。從葉紹鈞本人對佛教的深厚興趣來看（他對弘一法師極爲佩服，他的好友豐子愷便是弘一的弟子），我們有理由相信，「英文教授」就像「倪煥之」一樣，是作者很痛心的自我批評。這篇小說給人的印象是，它的作者滿心想加入左派與愛國作家的先鋒隊，但因一九二七年的政治事件使他早就失去勇氣，再加上他天生就過不了行動派的生活，因此他只有自怨自艾的份兒。「英文教授」裏諷刺與悲劇之間懸而未決的張力，不就是葉紹鈞本人所面臨的難題的徵候嗎？

由於那強烈的自我譴責的成分，「倪煥之」、「英文教

授」，以及其他關於教育改革家的小說都不是葉紹鈞最成功的作品。一旦他拿時興的左派思想來衡量自己的失敗，他的想像力便無法自由發展 。 只有當他在探討那些跟他極不相像的人的命運時，他才是個有把握的小說家，像契訶夫一樣的融合了同情與諷刺。描寫小市民灰暗生活的故事，總是他最好的作品。

「孤獨」（一九二三）描述的是一個孤寂的老人。年青時他是個有名的酒徒，現在則衰老無助，賃居在一間陋室裏。他現在吃飯時喝的是開水，每天早上總是好不容易才起得來。通常他總是在茶館裏消磨日子，偶爾也買些水菓給房東的小女兒，賺得她一聲不太熱心的招呼。有個冬日他難得的跑去看他姪女和他的丈夫，但是他們敷衍了事的接待使他感到非常難受。跟「孔乙己」調子相同，「寂寞」是一篇更具心思的心理研究小說，引起一種寂寥淒涼之感。

「秋」是另一篇處理寂寞的作品。女主角三十五歲，是個平平凡凡的產科醫生。過清明節時，她從上海回到家鄉去與家人團聚，祭掃祖墳。作爲一個職業婦女，她要跟庸醫和老式的接生婆處於競爭地位，也因此受到他們狼藉的聲名的牽累，可以說已注定要做一輩子老處女了。當她嫂子試探的問她願不願意嫁給一個五十開外的鰥夫時，她覺得受到很大的屈辱。第二天當她同家人一起坐船到墳地去的時候，她不禁回想起十多年前同樣的旅程上的歡樂，那時她父母還健在， 她自己則是快快樂樂， 無憂無慮的。她覺得整個世界都塌下來了似的。

葉紹鈞很準確的捕捉住女主角回鄉時那份陰沈沈的心情。描寫她進入她從前在家住的房間那短短的第一段，一開始就勾劃出這篇小說的氣氛：

開了鎖，推開房門，一陣的黴蒸氣。是陰沈的秋天的傍晚，那些疎闊的幾乎不相識的傢具都顯得非常朦朧。開了兩扇窗，纔

> 看出什麼東西都蒙上了一層灰塵。[11]

這個氣氛便貫穿了整篇小說，只有她在船上去上祖墳那段回憶是例外：

> 比較十餘年前，上墳的情況是冷落得多了。那時候全家各房同住在宅內，上墳那天的朝晨，大家在大廳上齊集，就是一個十分歡快的場面。各房的奶奶小姐走出來齊穿起自出心裁的新裝，這個的繡着蝴蝶，那個的繡着牡丹，各樣的花邊，各樣的款式。脂粉氣從每個臉龐上每條手臂上浮散開來，熏得人人都好像喝了一點酒，有說不出來的高興。小孩子是跳出跳進地催着上船，這個拉着伯伯，那個牽着爸爸。所有的人齊集了，纔出門上船。船一共有三艘，搖到河道寬濶處便並排着行。水果和茶食擺得滿桌，簫笛聲應和着，笑聲在這船和那船間投來投去。簡直是全家的快樂的郊遊會。[12]

這個景象不但拱托出女主角目前寂寞的心境，也讓讀者注意到她所經歷的社會變遷：大家庭的解體，舊式生活樂趣的消逝，而隨之而來的便是獨身職業婦女所遭遇到的困境。葉紹鈞在女主角的生活中探尋這些變遷，而且令人佩服的是，他不滲雜自己的見解。

「多收了三五斗」（一九三三）是葉紹鈞少數關於農民的短篇小說之一。在這篇小說裏，他把中國農村的困苦生活和盤托出，當時同類作品絕少可與之相比。在處理這種題材時，大部份的作家都會從政治經濟上去做文章。葉紹鈞雖然也在小說的結尾處附上一段簡短的說教文字，但這篇故事的主體卻有着具體而動人的人性——那份內斂的同情與憤怒確實叫人感動。在這篇故事裏，一羣農民搖着船載着新收的稻米到城裏去賣。稻米獲得豐收，但是批發的價格也隨着下降。雖然他們滿懷着希望，以爲能夠賣到足夠的錢來買些他們急需的東西，他們還是不得不忍痛把

產品賣掉：

> 舊氈帽朋友今天上鎮來，原來有很多的計劃的。洋肥皂用完了，須得買十塊八塊回去。洋火也要帶幾匣。洋油向挑着擔子到村裏去的小販買，十個銅板只有這麼一小瓢，太吃虧了；如果幾家人家合買一聽分來用，就便宜得多。陳列在櫥窗裏的花花綠綠的洋布聽說只消八分半一尺，女人早已眼紅了許久。今天糶米就嚷着要一同出來，自己幾尺，阿大幾尺，阿二幾尺，都有了預算。有些女人的預算裏還有一面蛋圓的洋鏡，一方雪白的毛巾，或者一頂結得很好看的絨繩的小囝帽。難得今年天照應，一畝田多收這麼三五斗，把一向捏得緊緊的手稍微放寬一點，誰說不應該？繳租、還債、解會錢，大概能夠對付過去吧；對付過去之外，大概還有得多餘吧。在這樣的心境之下，有些人甚至想買一個熱水瓶。這東西實在怪，不用生火，熱水沖下去，等一會倒出來照舊是燙的；比起稻柴做成的茶壺窠來，眞是一個在天上，一個在地下。[一三]

很少專門寫農民生活的作家拿得出像這樣的一段文章，這樣的生動具體，這樣的忠於農民的感性。葉紹鈞透過他們的眼光，把必需品看成具有極大的美與實用價值的東西，因而賦他們的貧窮予尊嚴。隨着又是好幾頁像這樣親切而正確的寫實描述。到了農民們要回船的時候，他們只買了很少幾樣他們想買的東西。儘管如此，在回程的船上他們還是沒有因此減低他們的樂趣：

> 「鄉親」還沽了一點酒，向熟肉店裏買了一點肉，回到停泊在萬盛米行船埠頭的自家的船上，又從船梢頭拿出鹹菜和豆腐湯之類的碗碟來，便坐在船頭開始喝酒。女人在船梢頭燒飯。一會兒，這隻船也冒煙，那隻船也冒煙，個個人流着眼淚。小孩在敞口朝天的空艙裏跌交打滾，又撈起浮在河面的髒東西來玩，惟有他們有說不出的快樂。[一四]

我們剛討論過的這三篇小說，是中國現代小說傳統中的上等

之作，它們是精心創作的日常生活剪影，充滿着溫婉的同情。身爲「小說月報」的編輯和經常的投稿者，葉紹鈞一般被認爲是爲人生而藝術這一派的代表者。如果這句話只是拿來分辨文學研究會與其主要敵營——那主張爲藝術而藝術的創造社——的話，那麼這句話是沒甚麼意義的。我們應該強調的是，葉紹鈞和其他幾個爲「小說月報」寫稿的短篇小說家，在努力表達他們個人所熟知的眞實時，遠比別的作家更具有藝術的與職業的責任感。葉紹鈞對中國社會醜惡面的憎恨，以及他對一九二七年以後的政治演變之悲觀消沈，其實也是一般比較偏重教條的作家所共有的情感；但至少他能夠控制住這些感情，對那包含着勇氣與懦弱，善良與孤離的人性採取不偏不激的看法。

葉紹鈞寫的童話，常流於說教。他最有名的童話，如「稻草人」與「皇帝的新衣」，都是模仿安徒生的 。 他寫散文時的文體，溫和謙冲，與其小說文筆相倣，旣不像那些追求「美文」作者的華麗，也不像那些模仿晚明散文家那樣過份的瀟脫。葉紹鈞文筆的長處乃在於觀察力。在「兩法師」這一篇有名的文章裏，葉紹鈞寫下了他對兩位同樣知名的人物的印象：印光法師與前面提過的弘一法師。在他的仔細觀察之下，後者是個眞正謙卑信佛的人，而前者則是個道學家，甚至是個欺世盜名之徒，不能超脫於傲慢與氣燄之外。

## 冰心與凌叔華

冰心（一九〇〇——）是「小說月報」上常見的投稿者，一九二〇年代初期她的聲譽達到巓峯狀態；一九二八年革命文學造成風氣後，一般評論家都把她看作過氣的作家。以一個現代中國作家來說，她的作品相當少：一九三二年出版的全集一共只不過三冊，短篇小說、詩、散文各一冊 。 除此之外， 這以後她也曾再寫過幾個短篇小說，翻譯了卡理爾・吉伯倫（Kahlil Gibran）

的「先知」（*The Prophet*）， 以及一卷抗戰時寫的散文集「關於女人」。她最重要的作品是一九一九到大約一九二五年之間所寫的東西。

冰心代表的是中國文學裏的感傷傳統。即使文學革命沒有發生，她仍然會成爲一個頗爲重要的詩人和散文作家。但在舊的傳統下，她可能會更有成就，更爲多產。她對西方文化的研究只徒然的鼓勵了她說教的傾向，破壞了她的感性；她對泰戈爾和吉伯倫的喜愛，也只令她對大自然產生了一種神秘主義的態度，而這種神秘主義其實可說是冒牌的。要是她從小只讀中國詩詞的話，這種態度便能夠被抑制住。當然，冰心的優點並不在於感傷的說教，也不在於對自然的泛神崇拜態度，而在於她對狹小範圍內的情感有具體的認識。

冰心（本名謝婉瑩）出生於福州市一個富裕的家庭，但是在山東省海岸都市的煙台長大。她是個早熟的孩子，十一歲的時候便讀完了不少中國的說部名著。不讀書的時候，她喜歡到海濱去玩，看海與星星。她毫不懷疑大海與星星是一個仁慈的宇宙存在的明證，就如她毫不懷疑她母親與兄弟的愛一樣。十歲的時候，她一個學問淵博的舅舅教她中國詩；其後的幾年她不斷的研讀，不斷的作詩。一九一四她家搬到北京，以後的六年便在北京一所教會辦的女子學校唸書。當她還在中學唸書的時候她便已投稿到北京的「晨報」副刊。 在燕京大學讀書時 （一九二〇——一九二三）仍繼續給「晨報」副刊以及 「小說月報」寫小說、 詩和散文。大學畢業後她到美國衛斯理學院（Wellesley College）繼續深造，把她在美國的生活寫成了「寄小讀者」，深受年青讀者歡迎。一九二六年冰心返國任教燕京大學；三年後她與社會學家吳文藻結婚。目前她居住大陸，是作家協會的會員，負責少年宣傳的工作。

冰心起初寫的大多是「問題小說」，刻劃年青的一代在痛苦

的過渡時期中所面臨的問題。在留美期間她寫了好幾篇小說去闡揚她的愛的哲學，最著名的如「超人」與「悟」，發表後即獲好評。但是這些小說充滿了對月亮、星星和母愛如醉如痴的禮讚，是不折不扣濫用感情之作。其實，這個美化了的世界僅是作者童年幸福生活的投影而已。只有當冰心忍住不去談理說教，專心去描述孩子們單純的喜樂與悲傷時，她才是一個相當具有感性的作家。她最好的小說——尤其是她在大學唸書時寫的——都具有這一份純眞的感性。

在「寂寞」（一九二二）裏，小小，一個七歲大的男孩，在考完了期考之後便趕忙跑回家去看他堂妹，因爲那一天她會同她母親一起來。小小的嬸嬸不久以前死了兒子，他媽媽便邀她到她家住幾天。這兩個孩子在一起過了兩個非常愉快的日子，說故事，玩遊戲，捉螃蟹。第三天小小必須到學校去參加成績展覽會，等他回家時妹妹和她媽媽已經離開了。小小感到一份莫名的悲傷，而這一份悲傷與先前的歡樂時光的回想比對之下，更顯得眞實可信。除了一小段很不和諧的關於母愛的說教場面之外，這一篇以簡潔瑩澈的文字寫成的故事，幾乎是一首毫無瑕疵的田園曲。在那小段裏，冰心讓小小聽她母親的一頓訓話：「嬸嬸看見我替你買了一頂小草帽，看那式樣很好，也想買一頂給萱哥。忽然想起萱哥死了，便又落淚，我們轉身就出來了。——你看母親愛子的心，是何等的深刻！」[一五]

在「離家的一年」裏頭，冰心描寫的是年紀較大的孩子們的寂寞。一個十三歲大的孩子離開他父母和比他大一歲的姊姊，到另一個城裏去上學。起初的時候姊姊和弟弟兩個都無法忍受分離之苦，但慢慢地弟弟變得習慣於他的新環境，甚至對它表示喜歡。當第二個學期結束回家時，他變得比較成熟些。就像「寂寞」一樣，這篇故事也能具體的喚起一些我們所熟悉的回憶。

「別後」是寂寞這個主題的另一種處理。主角是寄居在舅舅

家的一個十三歲孤兒，這天早上他剛送他姊姊搭火車後（她嫁到另一個城裏去），覺得很寂寞，便接受一個很富有的同學的邀請，到他家去玩一個下午。雖然每天上學都經過永明的家，這卻是他第一次有機會走進裏頭去。他從來沒見過這樣的舒適與幽雅的家。尤其令他覺得迷人的是永明的許多姊姊妹妹和堂姊堂妹。他最欣賞的是永明的二姊，一個穿着淺紫衣裳的漂亮女孩，每方面都跟他自己的姊姊那麼不同。這個孤兒一方面幫着那些女孩們剪新年要用的彩紙，一方面聽她們開朗活潑的閒談，很愉快的渡過了一個下午。但是吃過晚飯後不久，他便得離開這充滿溫暖與歡樂的世界而回家去。臨行前，永明給了他兩包水果。

那天晚上他和女僕王媽在自己的房裏過夜，王媽在把一層層的碎布黏在一起做鞋底，他在寫信給他姊姊時，不自覺的寫下「紫衣的姊姊」：

> 這時他忽然憶起他姊姊是沒有穿過紫衣的，他的筆兒不覺頹然的放下了！他目前突然湧現了他姊姊的黃瘦的臉，顴骨高起，無表情的近視的眼睛。行前兩三個月，匆匆的趕自己的嫁衣，只如同替人作女工似的，不見煩惱，也沒有喜歡。她的舉止，都如幽靈浮動在夢中。她對於任何人都很漠然，對他也極隨便，難得牽着手說一兩句噢問寒煖的話。今早在車上，呆呆的望着他的那雙眼睛，很昏然，很木然，似乎不解什麼是別離，也不推想自己此別後的命運……
>
> 他更呆然了，眼珠一轉，看見了紫衣的姊姊！雪白的臂兒，粲然的笑頰，澄深如水的雙眸之中，流泛着溫柔和愛……這紫衣的姊姊，不是他的，原是永明的呵！……
>
> 他慢慢將筆兒靠放在墨盒蓋上。呆呆的從潤溼的眼裏，凝望着燈光。覺得焰彩都暈出三四重，不住的凄顫——至終他淚落在紙上。
>
> 王媽偶然抬起頭來看見，一面仍舊理着碎布，一面說，「你想你姊姊了！別難過，早些睡覺去吧，要不就找些東西玩玩。」

他搖着頭歎了一口氣，站了起來，將那張紙揉了，使用來印了眼淚。無聊的站了一會兒，看見桌上的那碗漿糊，忽然也要糊些紙練子掛在屋裏。他想和舅母要錢買五色紙，便開了門出去。

剛走到上房窗外，聽得舅母在屋裏，排揎着兩個表弟，說，「那來這許多錢，買這個，買那個？一天只是喫不彀玩不彀的！」接着聽見兩個表弟咕咕唧唧的聲音。他不覺站住了，想了一想，無精打采的低頭回來。

一眼望見椅上的兩個蒲包——他無言地走過去，兩手按着，片晌，便取下那上面兩張果店的招牌紙，回到桌上，拿起王媽的剪子，剪下四邊來。又勻成極仄的條兒，也紅綠相間的黏成一條紙練子。

不到三尺長，紙便沒有了。他提着四顧，一轉身躊躇着便掛在帳鈎子上，自己也慢慢的臥了下去。

王媽不曾理會他，只睜着困乏的眼睛，疲緩的黏着鞋底。他右手托腮，歪在枕上。看着那黯舊的灰色帳旁，懸着那條細長的，無人讚賞的紙練子，自己似乎有一種淒涼的怡悅。㊀㊅

要好好的欣賞這一段，我們必須把它和主角在朋友家渡過那個愉快的下午連在一起。但是即使像這樣的跟整篇故事分隔開來，這結尾的一段，雖然過份的女性化，仍是很明白的顯示出冰心技巧的寫實風格與她刻劃年青人憂傷感情的能力。「別後」乃是作者的技巧之最具野心的例子，也是早期的短篇小說中非常傑出的一篇。

回國之後，冰心曾嘗試描寫成人的生活，但不太成功。不過「西風」（一九三六）是個例外，那份敏感的心理描述大可與她早期最好的作品相媲美，雖然這一次的主題仍舊是寂寞，顯示出她無法再向前發展。這篇小說的情節仍然是套着傷感的公式。女主角在從天津往上海的船上碰到了十年前在美國向她求過婚的男朋友。那個時候她全心向學，對前途充滿信心，因此拒絕了他的求婚。現在她則是一個失卻青春、充滿寂寞的職業婦女，在她舊

朋友面前感到非常不自在。當他下船去會見等在碼頭上的太太和孩子時，她躲開了。她在碼頭上，自始至終的目睹這一幕家庭重聚的歡樂場面，心裏感到萬分的淒涼寂寞，同時一陣西風吹起一堆紙屑和枯萎的落葉。在這一篇充滿了女性化的小說裏，冰心帶着含蓄的同情心，把女主角置放在各種困難情勢中去接受考驗。

冰心的作品不多，但她是值得在第一期的作家中佔一席重要地位的。雖然她的詩和散文因缺乏現實的架構而傾向於傷感，她的一些短篇小說具有獨特的風格，不受她所處那時代的迷信與狂熱所感染。

除了冰心之外，另外的幾個女作家也在這個時期受人注意：黃廬隱，一個相當拙劣的短篇和長篇小說作家，同時也是「小說月報」上常見的投稿者；陳衡哲，胡適圈中的散文家和社評家，也是最早寫白話小說的留美學生； 馮沅君， 大膽的愛情故事作者，中國哲學名教授馮友蘭之妹；蘇雪林，一個留法學生和天主教徒，她在一九二九年出版了一本自傳式的小說「棘心」，但後來又從文學批評和中國文學的研究上建立了比較紮實的聲名[一七]。不過在創造的才能上，這些人都比不上凌叔華。和冰心一樣，凌叔華寫的也是婦女和兒童的故事。和冰心不一樣的是，她一開始就顯示出一種較成熟的感性和敏銳的心理觀察 ， 潛力也比冰心大，可惜的是她在三十年代的作品很少，無法證實這一份潛力。

凌叔華原籍廣東 ， 二十多歲時在北京燕京大學研究英國文學。當時在北京大學當英國文學教授，同時也是英美派中堅份子的陳源(別號西瀅，一八九六——一九七〇)，很欣賞她的才華，便把她的作品發表在他所編的「現代評論」上 。 後來他們結了婚，在二十年代的後期成爲文壇上有名的一對。那時陳源把他在「現代評論」上發表的對政事和文學的評論結集出版了「西瀅閒話」，正是處於影響力最大的巔峯狀態，而凌叔華也寫出了她最

重要的小說，不幸的是後來陳源和魯迅爲了一個小問題而展開一場激烈的筆戰，陳源爲此感到十分厭惡，不久也就放棄了他博學的評論家和有關中國問題之自由派發言人的地位（在三十年代裏他只偶爾在雜誌上發表些文章和翻譯）。他太太好像也追隨他的榜樣似的，作品越來越少。第二次大戰後他們移居倫敦，陳源出任了好幾年中國駐聯合國文教組的代表。

凌叔華的第一本書「花之寺」（一九二八）收集的是一九二四——一九二六間的短篇小說，在主題上相當統一。這本書很巧妙的探究了在社會習俗變換的時期中，比較保守的女孩子們的憂慮和恐懼。這些女孩子們在傳統的禮教之中長大，在愛情上沒有足夠的勇氣和技巧來跟那些比較洋化的敵手競爭，因此只好暗暗的受苦。「吃茶」裏的女主角對一個回國留學生的洋禮節會錯了意，以爲他對她有意思，因此當她聽到了他和別的女孩子訂婚的消息時，受到很大的打擊。先於冰心的「西風」而風格相類的是「再見」。「再見」描寫的是一個猶是小姑獨處的女老師，在重遇到現在位居高官的同學時的屈辱之情。在「茶會以後」裏頭，兩個姊妹津津地談論着她們那些有錢朋友的衣着，談吐和調情，直到她們的談話停頓片刻之後，她們忽然認識到，她們想要嫁到那個歡樂的天地裏的希望是多麼的渺茫。

「繡枕」強有力的刻劃出舊式女子的困境。一個家道中落人家的閨女，在大熱天裏忙着在繡一幅靠墊套子。明天她爸爸要把她的手藝獻給一位高官做爲生日禮物；假如這位高官賞識她的手藝的話，他可能就會考慮把她配給他的二公子。女主角顯然覺得她父親的想法有道理，因此在完成她這件刺繡的最後一天感到極端的緊張。她眞怕汗水沾污了繡花的墊套，以致半年的辛勤敗壞於一旦，而且眼睛也因全神貫注的去分辨各種不同顏色的線繡而弄得疲倦不堪。她們家阿媽十來歲的女兒，對於她驚人的手藝感到萬分興奮，想要靠近去看得淸楚些，但她媽媽怕她弄髒了刺

繡，便把她喝開了。

兩年之後小姐仍然沒有結婚。有一天阿媽的小女兒很興奮的把一雙雖已弄髒但仍掩不了那精美繡工的枕頭套給她看。阿媽的小女兒告訴她女主人說，這一雙枕頭套子原來是某一個有錢人家家裏的靠墊套子；但是這一雙套子一進入那富有人家家裏的當天，有個客人就在其中的一隻上嘔吐，另一隻則被丟到地上當腳凳，因此他們馬上就被丟到僕人住的地方去。看了這一雙枕頭套子之後，小姐才發覺它們原來便是她繡的東西，她曾在那上頭繡下多少希望，花了多少工夫！

這篇故事裏兩個平行的場面，充滿着一個那時期作品中所僅見的豐富意象。在第一場裏，那美麗的靠墊套子與天氣的悶熱相對照，那種熱正象徵着女主角的勞苦；在第二場裏，枕套成爲女主角的象徵。當她傾聽着它們受辱的經過時，她心裏有數，受到輕蔑的接待而給人上吐下踏的，不是她的刺繡精品，而是她自己。雖然字數不多，「繡枕」卻是中國第一篇依靠着一個充滿戲劇性的諷刺的象徵來維持氣氛的小說。在它比較狹小的範圍裏，這個象徵與莎劇「奧賽羅」裏狄思特夢娜的手帕是可以相媲美的。

不過「花之寺」裏最動人的作品是「中秋晚」，它給一個心胸狹窄，令人憐憫的舊式女子描繪了一幅陰慘的畫像。敬仁和他太太正坐下來，要吃他們第一次的中秋夜飯；他們都來自小城鎮裏開商店的家庭，對現代思想習慣毫無認識。做妻子的特別依照中秋的習俗做了一道「團鴨」，象徵着夫婦的團圓。但是當他們就開始要吃的時候，突然來了一個電話，要敬仁馬上趕到他垂死乾姐姐的床邊去。迷信的太太不讓他不吃完飯就走，堅持着至少他要先吃一口團鴨。他便吃了一口，但是太油膩了，結果又吐了出來。

半夜他回到家裏時，敬仁很懊惱的想着，要不是他太太催他

吃晚飯， 他至少可以在乾姐姐死前和她見上一面。 而他的太太呢，正也爲着好好的一頓中秋團圓飯被這樣一件不祥的事打斷而感到不愉快，於是他們便吵起架來。

一氣之下敬仁把他太太視若生命的一個花瓶打碎，他太太便哭了起來。

> 從太太換手巾擦淚時，他望見她紅腫的鼻子顯得非常碩大，那兩片覺得可愛的嘴唇，已褪盡胭紅的顏色，祇見一個醬紫的扁着想哭的嘴。她的眼睛平常本來就不美俏，因爲相愛，所以覺不出毛病來，此時他看出她的眼角是吊起的，忽想起母親說過「吊眼女人最難鬥」，這是結婚以後第一次他覺得他的女人難看。㊀㊇

當天晚上他們並沒有言歸於好。敬仁終夜不眠的趟在床上想他過世的乾姐姐：

> 他輾轉回想前七年他發瘧疾時，她坐在他床前，替他母親招呼他喫藥的情境。他不肯吃那金雞腦丸，嫌它不乾淨的樣子，她含了一眶淚苦苦哄他吃下去。他從她手裏一口一口的喝那杯白糖水送丸藥下去。末了一口，他的唇碰到她滑膩帶着粉香的手上，心裏另有一種說不出甜蜜的感觸， 不覺狂嗅了一下。 她的腮飛紅，他微微笑了笑便睡倒。以後乾姐姐見了他，雖是有些不好意思，但是對他的事，更顯出關切的樣子。㊀㊈

第二天早晨他太太便回娘家去。在一羣酒肉朋友慫恿之下，敬仁便和他們一道去聽戲、逛窰子。第二年他太太流了產，變得更醜了，他母親便罵她連教丈夫呆在家裏都做不到。第三年她又流產了，醫生檢查了胎兒竟發現有梅毒。第四年他把所有的錢差不多全花光了，準備把房子都賣掉。他太太便把自己的心事向母親和盤托出 。 她母親說 ， 誰都料不到她夫家家道會中落得這麼快。女兒回道：

> 「……誰也沒想到……，可是，娘呵，都是我的命中注定受

罪吧！」她醒了醒鼻涕，咽哽道：「我出嫁後的頭一個八月節晚上就同他鬧氣，他吃了一口團鴨，還吐了出來，我便十分不高興，後來他又一腳碰碎了一個供過神的花瓶，我更知道不好了。」㉚

她母親叫她認命，把希望寄託到下一輩子。

從頭到尾這個太太一直用迷信的眼光去看那些事情。但讀者的觀點卻不同；他是以作者的心理觀點，甚至於自然主義的觀點去看的。太太是丈夫的仇恨與放蕩的犧牲品，但是從他對乾姐姐的懷念裏我們看得出他並不是一個沒有感情的人；他認爲，他們夫婦的不和是他太太對垂死者的敵意引起的。而家道中落，也是由此而起。在揭發舊傳統的某些愚蠢觀念上，「中秋夜」是可以跟魯迅的「祝福」相媲美的。

在「花之寺」的序裏，陳源認爲，憑他太太幾篇尚未結集的近作，「她的風格漸漸有轉變的傾向」。不幸的是，「女人」（一九三〇）裏的八篇小說，並沒甚麼出色的地方，就是裏頭最好的一篇「小劉」，也仍然是作者一貫所寫的東西，一個女人的失敗史。年青氣盛，美麗活潑的小劉在她中學同學的幫助下，盡量的侮辱了一個肥胖、綁小腳而又懷孕的同學。十二年後，小劉自己也做了傳統生活方式的犧牲品，變得面黃肌瘦，體弱多病，是三個女兒以及一個粗野沒教養的男孩的媽媽。「李先生」裏有一小節，凌叔華透視了中國婦女服從的表面，顯露出她對女性心理的深刻瞭解。這個姓李的女老師現在是個老處女，她一面檢查那些女學生，放她們去渡週末，一面回想着過去：

在十七八那年，有個親戚來同她說親，男家大約是她的伯房中表，人才很不差，兩方大概都中意了，可是媒人臨走時向她媽笑說，小姐眼下之痣不吉，他們想能除去纔好。

第二天她媽要帶她出門除痣，給二哥說了句把笑話，因羞變

惱，她拚死不肯去除，幷宣言不出嫁了。

凌叔華的第三本小說集「小哥兒倆」（一九三五），反映出她做了母親，以及她三十年代初期在日本居住的新經驗。這本集子裏的十三篇小說寫的主要的是孩子，雖然很敏感很尖銳，但無論在質言之，或在觀察力言之，都無法跟她最好的作品相比。「晶子」所描寫的是一個日本女孩子跟她父母在公園裏共渡她的二歲生日時的天眞可愛。「千代子」是一篇諷刺愛國宣傳之罪惡的小說；千代子，另一個日本女孩，發現了她所見到的中國人與她在家裏和學校裏人家所告訴她的野蠻情形，剛好成一個強烈的對比。

不過凌叔華後來的小說之一「旅途」（最先發表於一九三六年六月出版的「文季月刊」），證明了她對中國人生活中腐敗與殘酷的一面仍感興趣。這篇故事的第一人稱敍述者湊巧迫不得已的跟一個邋邋遢遢的女人、她兩個畸形的兒子共處於一個火車廂內。後來，她便從那個年紀較大的男孩口中套出一個梅毒家庭的可怕的故事。這男孩完全不知道這種病的性質，卻把他父親的放蕩縱慾和他母親貓狗不如的生活全盤托出。敍述者那種女性特有的神經質加重了故事的恐怖氣味，但她對這悲劇中可憐的受害者處處流露出同情心，卻又緩和了幾分恐怖感。

凌叔華雖得到一些欣賞力較高的讀者所偏愛，她卻沒能得到廣大讀者的賞識。到了三〇年代，她爲數極少的作品便被當時更重要的作家們的大量作品掩蓋住了。但是做爲一個敏銳的觀察者，觀察在一個過渡時期中中國婦女的挫折與悲慘遭遇，她卻是不亞於任何作家的。整個說起來，她的成就高於冰心。

## 許地山（一八九三——一九四一）

許地山（筆名落華生）與他同時的作家最不同的一點是他對

宗教的興趣。冰心讚美母愛，是個泛神論者，但她的哲學是建於她幼年的幸福經驗，並沒有關注到宗教上的大問題。反過來看，許地山所關心的則是慈悲或愛這個基本的宗教經驗，而幾乎在他所有的小說裏都試着要讓世人知道，這個經驗在我們的生活中是無所不在的。雖然他的成就不大，對其他作家的影響更是微乎其微，但他給他的時代重建精神價值上所作的努力，眞不啻是一種苦行僧的精神，光憑這點，他已經就値得我們尊敬，並且在文學史上，應佔得一席之地了。

許地山很早就受到各種不同的宗教影響。他出生在臺灣臺南的一個佛教家庭，長大於福建的龍溪，年靑時他對於基督教的傳教士似乎也很熟悉。這些本國的與外國的傳教士在中國南部到處宣傳福音。後來在燕京大學唸書時，他更進一步的受到傳教士的影響，因而對世界上的宗教產生了不僅僅是個人生活上的，而且也是學術上的興趣。

大學還沒畢業，許地山便參加創立了文學研究會，並且經常在「小說月報」上寫稿。一九二三至一九二六年間他在哥倫比亞和牛津兩所大學唸書。回國後，他更傾向於學術研究，變成一個興趣廣泛的學者，不再是一個職業作家了（他的學術著作包括一部未完成的「道教史」，一本關於印度文學的書，以及一本研究清代中英外交關係的著作）。不過他仍然斷斷續續寫了些短篇小說。一九三三年他出版了一本名爲「解放者」的短篇小說集。這本集子在技巧上比他早先的兩本集子，「綴網勞蛛」（一九二五）和「無法投遞之郵件」（一九二八），要成熟多了。他去世前的十年（一九三一——一九四一）在香港大學當中文系教授，很少寫小說。不過他的一篇很長的短篇小說「玉官」，倒是篇叫人感到意外的作品，使我們不得不重新評估他的成就。「玉官」首次出現在他死後所出版的一個集子裏，這個集子裏的其他小說大多錄自「解放者」。㊂㊂

許地山生性是個傳奇故事作家，他大部份的早期作品都很難說得上符合短篇小說的格式，倒是跟通俗的佛教故事和中古的基督教傳奇很相近。這種故事中最具野心的一篇「綴網勞蛛」，很笨拙的套取了莎士比亞後期戲劇那個原諒與和解的公式。故事中的女主角尙潔，是個居住在南海的中國基督徒，她堅持着仁慈之道，毫不在乎個人的困苦不幸，簡直就是個聖徒。後來她那妬忌的丈夫無端指責她不貞，尙潔便放棄了她與丈夫共有的財產中屬於她的那一部份，跑到另一個島上去當祕書。她同時還利用空餘的時間向採珠的潛水伕傳播基督教福音。三年之後她丈夫託一個朋友帶話給尙潔，說他很懊悔，想與她重聚。「尙潔聽了這一席話，卻沒有顯出特別愉悅的神色，只說：『我底行爲本不求人知道，也不是爲要得人家的憐恤和讚美；人家怎樣待我，我就怎樣受，從來是不計較的。別人傷害我，我還饒恕，何況是他呢？』」㊂㊂等到她趕回家的時候，她丈夫覺得無臉見她，又跑到別的地方去懺悔去了。尙潔也一樣平靜的接受這個事實：「爲愛情麼？爲愛情而離開我麼？這是當然的，愛情本如極利的斧子，用來削剝命運常比用來整理命運的時候多一些。他既然規定他自己底行程，又何必費工夫去尋找他呢？我是沒有成見的，事情怎樣來，我怎樣對付就是。」㊂㊃

在故事的結尾時，尙潔拿一個比喻宗教忍耐精神的故事來說明自己的生命觀：

> 我像蜘蛛，命運就是我底網。蜘蛛把一切有毒無毒底昆蟲吃入肚裏，回頭把網組織起來。他第一次放出來的游絲，不曉得要被風吹到多麼遠；可是等到黏着別的東西的時候，他底網便成了。
>
> 他不曉得那個網甚麼時候會破，和怎樣破法。一旦破了，他還暫時安安然然地藏起來；等有機會再結一個好的。
>
> 他底破網留在樹梢上，還不失爲一個網。太陽從上頭照下

> 來，把各條細絲映成七色；有時黏上些少水珠，更顯得燦爛可愛。
>
> 人和他底命運，又何嘗不是這樣？所有底網都是自己組織得來，或完或缺，只能聽其自然罷了。[二五]

雖然這篇小說未能以戲劇性的效果來演繹一番行動與受苦相輔相成的道理，但這則宗教性比喻的本身卻是超出當時大部份中國作家的悟解能力之外的。

在以後的小說裏，許地山繼續探討着愛和忍的意義。跟華麗的「綴網勞蛛」這篇早期的小說剛剛相反，他後期的作品是以一種簡潔樸實的文體寫出的，讀來反見清新可愛；不過作者喜愛曲折離奇的情節這一浪漫的傾向則仍然存在。在「春桃」裏，與題目同名的女主角以檢賣破布廢紙為生。幾年前她丈夫被迫去當兵後便一直音訊全無，她便與另一個男人很快樂的同居在一起。有一天她很偶然的碰到她丈夫，他這時變成一個兩腿殘廢的乞丐。雖然她很愛現在跟她同居的那個男人，她還是把丈夫帶回家去照顧，盡心盡力的去安慰那兩個互相妒忌的男人，勸他們跟她共同生活在一起。在「東野先生」裏，主角是個態度溫和，與世無爭的小學教員，他很平靜很滿足的和他的養子——一個革命烈士的後裔——住在一起。可是當他的妻子到歐洲去了十年之後回來時，他的平靜生活便被破壞了。東野一方面必須要想法重新獲得他妻子的愛，另一方面又須設法尋獲那個烈士的其他親人。經過一番努力之後，他終於能兩全其美。心地良善的東野很像是狄更司小說裏的匹維克先生（Mr. Pickwick），但是那個畫蛇添足的，很不自然和很缺乏道德內容的革命黨插曲，卻把他壓得少有生氣。

如果沒有「玉官」這篇小說的話，我們便可以說，許地山尋求一個完美的寓言來表達他對完善的生活之見解的努力是失敗了：尙潔、春桃、東野以及其他類似他們的人物，雖然都極慈悲

極有德行，但到底都是寓言性的而非戲劇性的人物。不過旣然在小說史上我們很難得見到又活生生又有趣的聖賢人物，那麼憑許地山的專心致力於這件非常吃力不討好的工作，卽使他的失敗也是值得我們稱讚的。但「玉官」確實是一篇小小的傑作。這是在唯物主義泛濫的時代中不可多得的一個重申精神力量的寓言。在這篇故事裏作者終於能夠完全信賴他所掌握的傳奇材料：他完全丟開現代短篇小說的常規，毫不猶豫的加插了許多在寫實小說中不可能發生的巧合與誤認的情節。爲了給這篇故事享有傳奇的自由，他甚至於不用對白。雖然如此，結果他卻寫出了一篇五十來頁長的動人的故事。所有的人物和情節都充滿着生氣，而女主角尤其特出，她所處的那種神聖的背景分明的襯托出她叫人難以遺忘的人性。

玉官是個年靑的閩南婦女，她丈夫在中日甲午戰爭（一八九四年）中戰死。她完全是爲她那尙在襁褓的孩子而活下去的，寄望他有一天能得到一官半職，替她立個牌坊以表彰她的貞節。受到她的流氓小叔一再的騷擾之後，她跑到一個外國傳教士家中當女傭，慢慢的對傳道工作感到興趣。不久她追隨了她的好友杏官，成爲傳道士。雖然她對於忽略自己所習慣的祭祖和其他傳統儀節感到不安，玉官可以說是個很熱心的傳道者。但每當她到外地時，她總是在「聖經」之外，還帶着一本「易經」。

她到外地去時，有好幾次遇見一個叫陳廉的小販，慢慢的她愛上他了。她兒子已慢慢長大成人，而且快要在當地免費的教會學校受完教育，這個時候她覺得需要重新生活，因此便很想跟那個小販結婚。可是當她知道陳廉實際上是杏官的丈夫的時候（他瞞着太太偸偸跑回家鄉來），她便打消了這個念頭。事情原來是這樣的，幾年前一個新入教的基督徒毀壞了陳廉的神像，陳廉揍了他一頓，爲了怕被抓，便逃到外邊去躲起來。

玉官的兒子後來娶了杏官的女兒。玉官覺得很寂寞，有些妒

忌他們的甜蜜生活。 不久之後她兒子到美國去唸神學， 兒媳死於難產 ，玉官只好負起撫養孩子的責任 ， 一方面繼續傳教的工作。在共產黨佔領閩南的時候，她遭受到許多屈辱，但是她並沒受到甚麼嚴重的傷害。不但如此，由於他的小叔是個共產黨的軍官 ， 多少給予她一點庇護 ， 更使得她也能夠去幫助同樣受害的人。

但是她的苦難還沒有過去。共產黨撤退後不久，她孫子因跌傷而殘廢，而陳廉又要到南洋去。正在她苦難重重的當兒，玉官很興奮的聽到了她去國七、八年的兒子終於要回國的消息。然而她兒子已摒棄傳教的志願，直接跑到南京去就任政府官職，並且娶了他在美國認識的一個嬌縱壞了的富家小姐。這位小姐實際上是杏官的另一個女兒，小時被玉官的流氓小叔拐走，後來在上海給一個富豪收養了。

玉官跑到南京去跟兒子一起住。然而令她感到痛苦的是，她無法忍受她新的生活。孩子和媳婦的洋化生活她是完全陌生的，因此很難跟他們相處得來。她不禁回想着過去：

> 她回想自守寡以來，所有的行爲雖是爲兒子底成功，歸根，還是自私的。她幾十年來底傳教生活，一向都如「賣瓷器底用破碗」一般，自己沒享受過教訓底利益。在這時候，她忽然覺悟到這一點，立刻站起來，像在她生活裏找出一件無價寶一般。她覺得在初寡時，她小叔子對她說底話是對的。她覺得從前的守節是爲虛榮，從前的傳教是近於虛僞，目前的痛苦是以前種種底自然結果。她要回鄉去眞正做她底傳教生活。不過她先要懺悔。她至少要爲人做一件好事。在她心裏打定了一個主意。㉖

雖然年紀已大，玉官還是回到福建老家，又在鄉下不屈不撓的努力了兩三年。 爲了紀念她傳教四十年， 鄉村裏的人（其中有許多在共產黨佔領期間曾得到她幫助的），想要以具體的方式

來表示他們對她的敬愛。從前曾經夢想着要貞節牌坊的玉官，這時候卻絲毫提不起興趣來。最後村人們終於獲得她的允許，建造一座水泥橋。橋樑竣工時村人爲她舉行了一個慶祝會，連她孩子和媳婦也回來參加，幾天以後她前往婆羅洲，去替她的終身知交杏官把陳廉帶回來。這是她以前許下願要做的一件善事。

前面這一故事摘要，對我們在瞭解這篇小說，或者玉官這個可愛而又性格複雜的女主角的許多優點，也許沒有甚麼大幫助。從她的許多美德和弱點來看，玉官實在是個傳統的中國婦女的典型。即使在她最後覺醒之前，我們拿任何倫理規範來評論她，她都算得上是個很好的人。她是一個傳教士，作者自然可用一套宗教上的善惡標準去衡量她的一生。但要緊的是，這個宗教觀點，在小說裏並沒有替代了中國人一向遵守的道德標準。正因爲作者同時採用這雙重的尺度，我們才能充分了解到她的弱點與深厚的人性。 在許多方面， 玉官令人想起福樓拜的小說「純潔的心」（*A Simple Heart*）裏的女主角費立西德（Félicité）。 不同的是，玉官不像費立西德之任令其善良凋縮於自身之內，她將她的善良向外發揚，實際地申展到愛與工作之中。

大部份現代中國作家把他們的同情只保留給貧苦者和被壓迫者；他們完全不知道，任何一個人，不管他的階級與地位如何，都值得我們去同情了解。這一個缺點說明了中國現代文學在道德意識上的膚淺：由於它只顧及國家的與思想上的問題，它便無暇以慈悲的精神去檢討個人的命運。在這方面，「玉官」算得上是個很成功的例外。大部份中國知識份子都瞧不起宗教，尤其是基督教會，因此對他們來說這篇小說像是對基督教傳教士言過其實的讚美。然而「玉官」並不全是一篇替基督教說話的作品：它的女主角徹頭徹尾是個中國人，而且也缺乏理解基督教中心教義的知識能力。值得我們注意的重心是，許地山在這篇小說裏很成功的採用了理解人生的宗教觀點，超越了當時文學作品中流行的人

道主義和「義憤塡膺」的情緒 。 比他年青一輩的同時代作家裏頭，只有沈從文具有同樣的宗教認識。然而與玉官不同的是，沈從文筆下的大部份人物都是生活在天生的純潔無邪這個本能的層次上的，他們是尙未投身於善惡鬪爭中的田園人物。

如果沒有一篇完整的譯文，而要討論女主角在本故事中因求善鍥而不捨而面臨的種種困境，眞可說是件吃力不討好的事。她所受的考驗，讀來實在合情合理：諸如她在一個鬧鬼的廟中的恐懼，她對陳廉的愛情，跟杏官的口角，對兩個媳婦的妒忌，以及對兒子的失望等等。同樣的，要想引起讀者注意她成年後所經歷的許多中國滄桑也是白費心機的：諸如甲午戰爭、義和團運動、基督敎的傳播，以及共產主義之崛起等等。但是這篇小說的價値遠不止是它的心理描寫與歷史背景；在這篇小說裏許地山肩負起美國批評家泰特（Allen Tate）所說的文人在現代世界中應負的重任：「他必需爲他的時代重新創造人的形象，而且必需宣揚別人可以用來驗證這個形象的標準，以分辨眞僞。」「玉官」實在是屬於「在特定的地點與時代中重新發現人與人間精神交流的經驗」這一類文學作品範疇中的。㉗

## 第三章附註

㊀「文學研究會」有譯爲「Literary Research Society」，有譯爲「Society for Literary Studies」。但是在每一期的「小說月報」裏我們都可以看到它的英文名字爲「The Literary Association」。

㊁一九二六年十二月以前的「小說月報」目錄詳見「中國新文學大系」第十集「史料索引」。談「小說月報」歷史的最近一篇文章爲徐調孚的「『小說月報』話舊」，見「文藝報」第十五期（一九五六年八月）。

㊂顧頡剛在北京大學時爲胡適的學生，後來對中國古代史的研究貢獻

極大。他在一九二六年爲「古史辨」第一冊所寫的長篇「自序」，對於文學革命後中國知識份子和學者的心靈有極具價值的見解。

㊃見「葉聖陶選集」，頁八。

㊄同上，頁一一。

㊅同上，頁四七。

㊆同上，頁五一——五二。

㊇同上，頁五四。

㊈見「葉聖陶文集」（北京，一九五八）卷三，頁四〇四。一直到「文集」出版爲止，有好幾年來在中國大陸能見到的「倪煥之」唯一的版本是個節本。這個一九五三年由人民文學出版社所出版的節本，刪掉了最後三分之一，以除去這部小說的悲觀意味。細節見唐文炳（宋淇）寫的「倪煥之：誰換之？」（「今日世界」第四十四期，香港，一九五四年一月一日）。

㊉「英文教授」，見夏丏尊編，「十年」，頁三一六、三三三。

㊀㊀「葉聖陶文集」（上海，一九四八），頁五二。

㊀㊁同上，頁五六——五七。

㊀㊂同上，頁七七。

㊀㊃同上，頁七八。

㊀㊄「冰心小說集」（上海，開明書店，一九四三），頁一七八。

㊀㊅同上，頁二三四——二三六。

㊀㊆一九四五年蘇雪林出版了一本叫「蟬蛻集」的小說集。這本充滿愛國論調的集子對儒家的美德極爲欣賞，作者對傳統的敘述方法運用得極爲嫻熟。這本書係由商務印書館出版，全集共有七篇小說，主要寫晚明遺民抗清的故事。

㊀㊇見「花之寺」，頁七八——七九。

㊀㊈同上，頁七九——八〇。

㊁㊉同上，頁八七。

㊁㊀見「女人」，頁四〇。

㊁㊁見「危巢墜簡」，鄭振鐸編並序，一九四七年商務版。

㊁㊂「中國新文學大系」第三集（小說一集），頁二〇〇。

㉔同上，頁二〇一——二〇二。

㉕同上，頁二〇二。

㉖「危巢墜簡」，頁二二六。

㉗泰特（Allen Tate），「文人在現代世界」"The Man of Letters in the Modern World"，收於「孤獨的精靈」(*The Forlorn Demon*, Chicago, Henry Regnery, 1953）頁三，十二。

# 第四章　創造社

思果譯

創造社是一九二一年夏天一羣留日的中國學生成立的。一開始是一批密友的團體，過了若干年，跟共產主義打了交道，於是這批人成了獻身革命宣傳的鬬士了。就創造社在文學方面的成就之微來說，他們對青年的影響力實在大得出奇；甚至在一九二九年政府下令叫它解散以後，創造社的精神仍舊繼續支配着現代中國文學的發展。這個社和文學研究會不同。文學研究會認眞研究文學，翻譯外國文學作品，還能容忍異己；而創造社不但後期崇尙馬克思主義，即使在初期提倡浪漫主義的時候，也喜歡賣弄學問，態度獨斷，喜歡筆伐。中國新文學之能樹立共產主義的正統思想，大部分是創造社造成的。

創造社的歷史最好拿它的領袖郭沫若（一八九二——一九七八）的生涯來說明。 這個人幹勁十足， 胸懷大志。表面看來，可以說是成就輝煌。身爲中國科學院院長，全中國文藝工作者聯會主席，名義上主持大陸所有的研究和創作的活動，而且一度身任北京政府一九四九到五四年的副總理，政治上的威望是任何文人所無法望其項背的。可是究其實際，他的生涯無非是一代文人的活悲劇；以浪漫主義式的反抗始，以屈服於自己參與創立的暴政終。

若干年來郭沫若寫了長篇的自傳，收在「沫若文集」第六到第九卷（一九五九年出版）裏。從他的自傳，可以看出他從孩提就是個叛徒。他生於四川樂山縣書香門第，小時候受父母嚴師管束，就心有不甘。他雖然愛好中國文學，算得是好學生，有一次還是因爲不服從師長，被趕出校門。成年以後，父母勉強他和素不相識的女子結婚，他對這個妻子討厭之極。婚後不久，他決心離家到東洋留學。

郭沫若聽覺有毛病，卻選了醫科，理由和魯迅學醫的一樣。他一面按部就班讀他的醫學，一面也讀了許多文學書，特別是德國和英國浪漫詩人的詩。留學期間的生活大體上很快樂，也很有意思。不久娶了日女爲妻，政府的留學津貼是他的主要進項，爲數有限，子女又相繼出世，雖然如此，他還是勉強地維持了一家生計。當時國內推行白話文運動很成功，郭沫若就大動腦筋，要從事文藝工作，並且和留日的喜歡文學的同學，諸如郁達夫、張資平、成仿吾、田漢，做了朋友。於是他和這些志同道合的人組織了創造社。

那是一九二一年的事。同年，上海泰東書局出版創造社社員的頭三本書：郁達夫的短篇小說集「沉淪」，郭沫若的詩集「女神」，和郭譯的「少年維特之煩惱」。三本書都大受歡迎。一九二二年五月「創造季刊」創刊；當時多數社員都已學成歸國，不過此後郭沫若還不時到日本走走。

「創造季刊」是存心辦了來和「小說月報」爭雄的。提倡的是浪漫主義、唯美主義，以對抗「小說月報」的寫實主義和人道主義。「創造季刊」以創造力強自詡，譏諷「小說月報」着重翻譯，以及翻譯作品偶爾有的錯誤❸。其實兩派文人都有同樣根深蒂固的人道主義和民族思想；不過創造社的人假浪漫主義爲名，一味狂放，浮而不實，作品沒有絲毫規矩繩墨，言過其實。他們的唯美主義僅僅乎可以說是爲感情的放縱而藝術而已。

「創造季刊」只出了六期就停了刊。繼之以「創造日」和「創造週報」，這兩種刊物壽命都不長。一九二五年，創造社出版「洪水」雙週刊，原有的唯美主義已有變爲馬克思主義的傾向；次年又創刊「創造月刊」，裏面郭沫若的「革命與文學」、成仿吾的「從文學革命到革命文學」㊁這些論文毫不含糊地揭櫫馬克思主義，表明其新立場。爲了說明這次突然的轉變，還得再由郭沫若的故事談起。

郭沫若是個孜孜不倦的多產作家。從一九二一到一九四九年期間，他寫了很多詩、戲劇、小說、自傳和許多種別的文章，諸如小品文、政論等等；還用馬克思的眼光研究中國古史和思想；大量的翻譯，其中有辛克萊的早期小說，歌德「浮士德」的第一部和第二部㊂，「戰爭與和平」（與高迪合譯）等等㊃。（自從共產黨政權建立以來，他只寫在文學和文化會議發表的演講詞、報告，和應景的詩了。就如「新華頌」這個集子，裏面寫的盡是對史大林、毛澤東歌功頌德的話。）他的譯作是否可靠，譯文是否可讀，大有研究的餘地。他對古代中國的研究有無價值，也有問題。至於文名所繫的創作，實在說來，也不過爾爾。民國以來所有公認爲頭號作家之間，郭沫若作品傳世的希望最微。到後來，大家只會記得，他不過是在他那個時代一個多采多姿的人物，領導過許多文學與政治的活動而已。

「女神」出版以後，立刻引起社會注意的是郭沫若的大膽作風，把早期白話詩不死不活的印象主義（imagism）一掃而光。像「天狗」、「鳳凰涅槃」、「地球，我的母親！」這些大膽的嘗試裏，他毫不猶豫就利用西方和中國的神話和現代科學的詞彙，來摹倣雪萊和惠特曼。同樣熱烈地詠唱着宇宙的統一，現代城市生活的淫亂，社會近在眉睫的崩潰，未來人類光明的前景。把這種浪漫主義手法和態度拿來混用，自然可以把當時沒有讀過西洋詩的讀者弄得目迷五色。這種詩看似雄渾，其實骨子裏並沒有眞

正內在的感情：節奏的刻板，驚嘆句的濫用，都顯示缺乏詩才。早期顯然學歌德和泰戈爾的收斂些的詩， 相較起來， 還有點詩意 。 郭沫若最好的詩是在四十年代所寫歷史劇裏穿插的幾首歌詞，運用傳統節奏和情感，朗朗可誦。㊄

他初期浮誇的詩篇，看得出想要達到自我陶醉的地步，可說同他同時期的小說和散文並沒有關係。其他創造社的主要作家作品裏都表現自我中心主義，他那時的小說和散文正是如此。郭沫若和郁達夫、張資平一樣，總愛哭窮，訴家庭生活的苦，世人的不義和殘忍。偶爾他也提出對於社會不滿的抗議，表示膚淺的樂觀，來抵消悲觀。「三個叛逆的女性」可能是他最糟的作品，這三個歷史劇本，裏面就有這種抗議，完全不顧中國古代的社會情形，結果雖然沒有存心寫喜劇，卻成了笑料的泉源。㊅

郭沫若早期作品的內容時而沮喪，時而傲慢，一會兒自認是個無用軟弱的人，一會兒又抱樂觀態度歌詠新社會。個人的和國家的問題，苦惱得他吃不消，他定不下心來做任何有意義的事情，而他生來是個好動的人，也不甘心墮落無爲。一九二四年急進的知識分子信仰馬克思主義已經成了風尚，政治情況則絕對有利於共產勢力之擴張，郭沫若便自稱是馬克思主義者。那年四月，他前往日本，看他的妻兒；帶了兩本書去，打算翻譯：德文本屠格涅夫的「處女地」，日本名政治學家河上肇的「社會組織與社會革命」。他讀日人那書可能是初次把馬克思主義當學問來研究，於是成了信徒。寫給成仿吾信裏把自己熱衷的新思想告訴了他：

> 芳塢喲 ， 我們是生在最有意義的時代的！人類的大革命的時代的！人文史上的大革命的時代！我現在成了個徹底的馬克思主義的信徒了……芳塢喲，我現在覺悟了。我們所共通的一種煩悶， 一種倦怠 —— 我怕是我們中國的青年全體所共通的一種煩悶，一種倦怠——是我們沒有這樣的幸運以求自我的完成，而我們又未能尋出路徑來爲萬人謀自由發展的幸運。我們內部的要求與

外部的條件不能一致，我們失卻了路標，我們陷於無為，所以我們煩悶，我們倦怠，我們漂流，我們甚至常想自殺。芳塢喲，我現在覺悟到這些上來，我把我從前深帶個人主義色彩的想念全盤改變了……這種覺醒雖然在兩三年來早在搖蕩我的精神，而我總猶纏綿枕席，還留在半眠的狀態裏面，我現在是醒定了，芳塢喲，我現在是醒定了。以前沒有統一的思想，於今我覺得有所集中。以前矛盾而不能解決的問題，於今我覺得尋着關鍵了。或者我的詩是從此死了，但這是沒有法子的，我希望牠早些死滅罷。

接着郭沫若大談他思想轉變後對當時文學的任務的看法：

我現在對於文藝的見解也全盤變了。我覺得一切技倆上的主義都不能成為問題，所以成為問題的只是昨日的文藝，今日的文藝和明日的文藝。昨日的文藝是不自覺的得佔生活的優先權的貴族們的消閑聖品，如像太戈兒的詩，杜爾斯泰的小說，不怕他們就在講仁說愛，我覺得他們只好像在布施餓鬼。今日的文藝，是我們現在走革命途上的文藝，是我們被壓迫者的呼號，是生命窮促的喊叫，是鬬志的咒文，是革命豫期的歡喜，這今日的文藝便是革命的文藝。我認為是過渡的現象，但是是不能避免的現象，明日的文藝又是甚麼呢？芳塢喲，這是你幾時說過的超脫時代性和局部性的文藝。但這要在社會主義實現後，纔能實現呢。在社會主義實現後的那時，文藝上的偉大的天才們得遂其自由完全的發展，那時的社會一切階級都沒有，一切生活的煩苦除去自然的生理的之外都沒有了，那時人纔能還其本來，文藝纔能以純真的性為其對象，這纔有眞正的純文藝出現。在現在而談純文藝是只有在年青人的春夢裏，有錢人的飽暖裏，嗎啡中毒者的 **Euphorie** 裏，酒精中毒者的酩酊裏，餓得快要斷氣者的 **Hallucination** 裏呢！芳塢喲，我們是革命途上的人，我們的文藝只能是革命的文藝。我對於今日的文藝只在他能夠促進社會革命之實現上承認他有存在的可能。而今日的文藝，亦只能在社會革命之促進上纔配受得文藝的稱號，不能都是酒肉的餘腥，麻醉劑的香味，算是甚麼！算得甚麼呢？眞實的生活只有這一條路，文藝是生活的反

映，應該是只有這一種是眞實的。 芳塢喲， 我這是最堅確的見解，我得到這個見解之後把文藝看得很透明，也恢復了對於牠的信仰了，現在是宣傳的時期，文藝是宣傳的利器，我彷徨不定的趨向，於今固定了。㊆

我摘錄上面郭沫若的信，而不引他正式文章裏類似的言論，是因爲信裏的話信手拈來，更能顯露他當時信仰共產主義和共產主義文學觀以後的思想活動。早期提倡白話文學或用白話文寫作的人，若能看到郭沫若這封信裏認定的當代文學的任務，一定會覺得難以苟同。胡適曾預料新文學應有一番新氣象。「文學研究會」雖然強調文學的社會功用，可是對於文學藝術的獨立價值並不置疑。創造社進一步肯定爲藝術而藝術的原則，看重藝術家的特殊地位與靈感。可是預期的文藝復興，並沒有來臨；作家的想像力爲愛國心、人道主義和改革家的理想所限，不能有更高層次的成就。在這種情形之下，較具政治意識的作家自然而然地會怪環境不好，愈來愈想改革社會。郭沫若的信裏追究現代中國作家沒有成就的根由， 認爲是缺乏「自我實現」， 不知道促進「羣眾的自由發展」。 如此看來， 馬克思主義行動的計劃之受到歡迎，不僅因爲這個計劃可以促進「自我實現」和「羣眾的自由發展」，而且一旦社會主義有前途，文學創作也會有黃金時代，目前創作歉收也說得過去了。信裏關鍵所在那一句是郭沫若坦白承認「現在是宣傳的時期，文藝是宣傳的利器」。這兩句坦白明快的話，沒有用共產黨人那套冠冕堂皇的術語，卻把日後革命文學和無產階級文學的教條和信念，一語道破。

作家不管個人怎樣遭遇挫折 ， 怎樣感覺到時代的腐化、庸俗，如果他們有才氣，他們仍然可以發展所長，獲得成就。這些情況幾乎是所有嚴肅的藝術工作者都會碰到的。只有那些根本不認眞爲藝術努力的作家，才肯輕易爲了迫切的社會和政治改革，放棄自己的行業。不過郭沫若自己和他一夥的人，採納了馬克思

主義和宣傳至上的文學觀，好像並沒有大困難。當時張資平已擁有大批讀者，專為賺錢寫戀愛小說，脫離了創造社；郁達夫有一段時期敷衍了一陣子，也退出了。不過他們雖然脫離了創造社，卻有一批新由日本留學歸國的學生（所謂創造社小夥計）加入，大為加強了陣容。在郭沫若、成仿吾領導下，創造社昂然進入共產主義的新階段。

當時時勢對共產主義極為有利。一九二五年的五卅運動對公眾，特別是學生、作家、工人，大收成效。反帝的情緒差不多深入所有中國社會的各階層。中共的歷史家認為，這個運動是現代中國文學發展過程中第二件關係重大的事情，因為這件事表現出當時羣眾的革命意識已經增加，而五四運動所表現的不過是個人的愛國心。差不多同時，國民黨為了重掌政權，打倒軍閥，於是跟共產黨緊密合作。共產黨知識分子在國民黨組織裏也逐漸取得教育和宣傳的位置。一九二五年，郭沫若、成仿吾和其他創造社社員離開上海，前往廣州，主持中山大學的文學院。第二年北伐，郭沫若在革命軍總司令部政治部擔任重要的宣傳任務；許多其他社員和共產作家也參加了北伐。他們都抱着希望，以為在政治方面，可以大有作為：一直到一九二七年國民政府清共，他們才重新以寫作為業，決心把他們的讀者羣思想上變成共產黨。

創造社從一九二七年起後期的歷史下面再提。早期信奉浪漫主義階段備受歡迎，靠的完全是三個人的作品：郭沫若、張資平、郁達夫。郭沫若早期的詩技巧上有值得注意的地方，而他的自傳，是中國知識分子史的重要文件。張資平早期感傷氣味濃厚的小說也不能說沒有把當時人的心理表現出來，雖然後來寫的三角戀愛一心要討學生的好，早已毫無價值。不過郁達夫對創造社的貢獻堪稱卓越，功勞最大。早期創造社各人差不多都崇尚主觀的浪漫主義，而郁達夫獨獨把個人的心靈用來表現文學的道德主題。他表現的當然是身邊事，感傷氣味重，也很頹廢，可是卻有

把五四運動含蓄的個人自由推到極處的勇氣。

## 郁達夫（一八九六——一九四五）

郁達夫的第一本書「沈淪」（內有三篇小說：「沈淪」、「南遷」、「銀灰色的死」）和魯迅、葉紹鈞以及其他早期小說家的任何作品大異其趣，對當時的讀者立刻有了重大影響。這本書下筆大膽，匠心獨運，看得青年如醉如痴，道德家大為光火，認爲那種頹廢氣味足以敗壞人心。名評論家如周作人卻自動出面替郁達夫說話，認爲這本書並不誨淫。從世界文學的觀點來看它，則「沈淪」並不見得大膽，也不見得有甚麼了不起的新意：這本書無非借鑑於日本和歐洲的頹廢作家，和那些一向不甘與官僚同流合污，自怨蕭瑟貧窮的中國詩文家。郁達夫描寫性慾的蠢動，比起他同市儈官僚的鬬爭來，當然更顯而易見，但他不止暴露自己的罪惡而求獲得懲罰，他也以隱士自居，想遠避這個當代俗世。在他那個時候，有這兩樣特色，無怪作品特別引人入勝了。

他和那時許多其他名作家一樣，出身破落的書香門第，原籍浙江富陽，這個地方文風很盛。十七歲赴日留學之前已經看了許多舊小說劇曲。照他自己估計，在日本補習學校最初的四年，讀了差不多一千種歐洲和日本的小說；俄國的大小說家他特別喜歡。後來，他在東京帝大念經濟，不僅繼續讀小說，還過放浪形骸醇酒美人的生活。日後回想往事曾說，「每天於讀小說之暇，大半就在咖啡館裏找女孩子喝酒，誰也不願意用功，誰也想不到將來會以小說吃飯。」❽沒有了孔教的束縛，這位未來的作家就過起青年人難免的情縱酒色的生活來了。不過同時他每次放縱之後，總覺得悔痛，也感到寄身異域的孤寡，自責不能好好用功上進。他的初期小說就是在這種悔恨交集的感情中產生的。

「沈淪」的故事過於神經質，描寫的是青年的挫折和自疚。

一開始講一個留日的中國學生在鄉村誦華茨華斯的詩自娛。但田園景色和詩詞，只能給予他精神上暫短的慰藉。原來他最大的煩惱是性苦悶，他是個有「觀淫癖」的人。（他讀海涅、吉辛、中國詩，藉此自制，但全無用處。）他住在旅館裏，和別的中國留學生不相往來，夜晚自瀆不能克制。有一晚，慾念難遏，偷偷走下樓去看主人的女兒洗澡。他看後激動不已，匆匆回房，心裏不斷自責。第二天，離開了旅館，搬到山上梅園去住。在新搬的隱居之所他有一陣子總算克制住了慾情，享到了一點安寧。可是有一天在曲徑散步，無意中聽到一對日本男女在草堆裏偷情，令他精神幾乎失常起來。大約在那天下午四點鐘，他乘了電車進城，在賣酒食的妓院門口看到了賣弄風情、塗脂抹粉的侍女，就鼓起勇氣，跑了進去，點了酒菜。不過可想而知，他是中國人，伺候他的女子不會對他慇懃。他想到自己的墮落，大為生氣；於是放大嗓子唱詩，在席上醉倒。到了晚上八點半鐘，他醒了，發見自己躺在香噴噴的房裏。付了帳，走到附近的海邊。他覺得身上負載了中國的羞恥，對中國喊了幾句口號之後，忽然有了自殺的衝動，慢慢走到水裏。

即使這樣簡略的提要也可以覺察得出他情緒的激動。作者維特式的自憐，誇張了主角對大自然的愛好和內心的苦痛，但對自殺一節，卻沒有好好交代。他走到海邊，就對自己的影子說：「可憐你這清影，跟了我二十一年，如今這大海就是你的葬身之地了。我的身子，雖然被人家欺辱，我可不該累你也瘦弱到這步田地的。影子呀影子，你饒了我罷！」㊈這種文體暴露了最糟的矯揉造作的傷感；可是唯其感情過分激動和微不足道的行動絕不調和，「沈淪」反而讓人感染到一種神經質的緊張狀態，抵銷了小說裏的傷感氣味。

而且當時的青年學生讀了這篇小說就會知道，性也是嚴重的問題。主人公因為性的苦悶才明白自己不成材，國家有羞恥。學

生要求有自由，到處受傳統勢力的阻礙，所以多少也有同樣的失望。郁達夫筆下的愛國青年，孑然一身，要自己毀掉自己，難怪他們都深抱同感。

「沈淪」雖然用的是他敍法，實在是露骨的自傳。作者家庭和教育的背景幾乎是一樣的，故事說來頭頭是道。這樣說來，郁達夫的全部小說都是盧梭式的自白，例外很少。他有一篇文章裏面說過，所有的文學作品都是自傳；不過一如其人，他沒有強調偉大的作家總把自己的經歷改頭換面，變形變質。從他的作品看來，他自己的想像完全來自眞實生活，被其自我狹小世界裏的感覺、情慾所支配。

不過這位耽於自我的主人公並不是沒有社會的意義：他是個有心無力的愛國分子，有了家庭而煩惱甚多，身爲藝術家而無人理會。有時候，他甚至以自己的才氣過人自豪，不把世人的冷落放在心裏。「采石磯」（一九二二）那篇小說講的是清代名詩人黃仲則的事蹟， 郁達夫寫的是他自己， 不過太理想化了一些罷了。詩人自傲、孤獨、敏慧，居然跟當時的漢學大師戴東原（胡適崇拜的學問家）爲敵，認爲此人無非是「束帶立於朝，由禮部而吏部，或領理藩院， 或拜內閣大學士」， 因此「是盜名欺世的」。詩人景仰李太白的詩才，「我所師者非公誰？人生百年要行樂。一日千杯苦不足……」小說裏說到黃仲則憂憤成疾，回憶少年的戀情，哭弔李太白墓，傷心自己的遭遇，當然還寫了詩。郁達夫引了許多首詩，把這位憔悴的詩人寫得栩栩如生。

一般人通常都把郁達夫自傳式的主角看做頹廢人物。不過此人頹廢只是表面的，道德方面的考慮照樣很多。用主人公自述體裁寫的「春風沉醉的晚上」（一九二三）裏面 ， 一位窮得可憐的作家，便宜棧房住不下去，就搬到上海貧民窟住下；同屋還住紙煙廠的一個女工。她疑心作家是賊，因爲他白天從來不出去工作，深夜倒時常出去「散步」 。 不過這女工倒同情他，對他很

好，有一次還請他過去一同吃東西。有一天，作家收到了五塊錢譯費；便出去洗了個澡，買了件衣裳， 又買了些香蕉糖、 鷄蛋糕。那晚十點鐘，兩個人一同吃了東西。女工老實叫作家不要多抽煙，跟賊黨在一起。作家深深地給她的關切感動，抑制住想擁抱她的心思，催她去睡，答應戒煙。這篇小說描寫一對爲貧窮所困的男女，主要表達的是人道主義的意味，也寫出人遇到純潔的人，慾念會化除。同樣，「遲桂花」（一九三二）中，第一人稱的主人公因爲一位年輕可愛的寡婦冰清玉潔，克制了他的淫慾，激起了手足之愛。這兩篇小說都可以看到自傳式的主人公心腸仁慈，能夠謹守儒家的禮教。

這種頹廢後的守禮最成熟的表現可以在「過去」(一九二七）這篇小說裏看到。書中用第一人稱，主人公在上海和四個不大清白的姊妹住在同一住宅區。大姊是銀行家的妾，其餘三姊妹都靠他贍養。主人公有被虐狂，痴戀老二，老二不知給他吃了多少苦頭，丢了多少臉。等到她終於嫁了另外一個男子，他帶了老三到蘇州去旅行一趟，兩人住在同一間旅館裏。主人公因爲忘不了老二，雖然明知老三愛他得很，也沒有和她成就好事。故事開頭說到三年後主人公在澳門療養肺病。一天下雨，他無意中碰到了老三，這時已經成了寡婦，沒有愛情的婚姻使她傷心憔悴。他們重敍舊誼，每天見面。主人公急想佔有她；一晚，他在一間上等酒館招待她吃飯，飯後「半用暴力，半用含淚的央告」要她跟他在旅館過夜：

> 夜深了，外面的風還在蕭騷地吹着。五十枝的電光，到了後半夜加起亮來，反照得我心裏異常的寂寞。室內空氣，也增加了寒冷，她還是穿了衣服，隔着一條被，朝裏床躺在那裏。我撲過去了幾次，都被她推翻下來，到最後的一次，她卻哭起來了。一邊哭，一邊又斷斷續續的說：
>
> 「李先生！ 我們的……我們的事情， 早已……早已經結束

了。那一年，要是那一年……你能……你能夠像現在一樣的愛我，那我……我也……不會……不會吃這一種苦的。我……我……你曉得……我……我……這兩三年來……！」

說到這裏，她抽咽得更加厲害，把被窩蒙上頭去，索性任情哭了一個痛快。我想想她的身世，想想她目下的狀態，想想過去她對我的情節，更想想我自家的淪落的半生，也被她的哀泣所感動，雖則滴不下眼淚來，但心裏也儘在酸一陣痛一陣的難過。她哭了半點多鐘，我在床上默坐了半點多鐘，覺得她的眼淚，已經把我的邪念洗清，心裏頭什麼也不想了。⊕

她不哭了以後，主人公就伏過身去，求她寬恕。那一席話說得太肉麻，不值得引述。他說甚至當晚，他的用意都卑劣得很，求她掉過臉來，表示饒他。

我斜伏在她的枕頭邊上，含淚的把這些話說完之後，她的頭還是儘朝着裏床，身子一動也不肯動。我靜候了好久，她纔把頭朝轉來，舉起一雙淚眼，好像是在憐惜我又好像是在怨恨我地看了我一眼。得到了她這淚眼的一瞥，我心裏也不曉怎樣的起了一種比死刑囚遇赦的時候還要感激的心思。她仍復把頭朝了轉去，我也在她的被外頭躺下了。躺下之後，兩人雖然都沒有睡着，然而我的心裏卻很舒暢的默默的直躺到了天明。⊖⊖

「過去」的文字和結構毛病太多，不值得拿來跟喬哀思的「死者」比較。可是小說主人公和康勞伊（Conroy）一樣，確有自知之明，能夠分辨愛與慾的不同。郁達夫雖然感傷氣味總是太重，這篇小說倒表現出令人難忘的一刻——一個浪子面對人類悲哀和正直而產生了自慚而快樂的覺醒。

波得萊爾的頹廢只能用基督教義來解釋，郁達夫的罪惡和懺悔也同樣只能用他所受的儒家教化來了解。即使偶爾做風流韻事，郁達夫或是他小說裏面的自己總覺得沒有盡到做兒子、做丈夫、做父親的責任，受良心的責備。他的著作裏一再寫到回家。在日記「還鄉記」和略加僞裝的自傳小說「煙影」、「在寒風裏

」中，郁達夫特意爲了聽生氣的母親的責罵而還鄉，或是爲了跟涕泗漣漣的妻子、生病的兒女共同受苦而回家。我們不必細究他的生平，就可以感覺他感情上困苦的壓力了。

郁達夫在初期是個特別重要的作家，因爲唯有他敢用筆把自己的弱點完全暴露出來，這種寫法，擴大了現代中國小說心理和道德的範圍。可惜後來學他的人雖然寫慾情和頹廢著墨很多，誰也沒有他那種老實和認眞的態度，等到一九二八年左傾運動風行一時，他那一路的小說很快就不時髦了。郁達夫和其他創造社的人一樣，感傷氣味太濃，文章寫得馬虎，結果每篇小說都有缺陷，也很可惜。不重視藝術也破壞了他自我探討的工夫。我們有時候覺得，儘管他坦白，他也有些裝腔作勢，從心理學的書裏偷些東西，補他才力的不足。時而覩淫，時而睹物興起淫念，時而同性戀，時而以被虐滿足性慾，時而有偸物狂，他的自傳體主人公花樣太多了。

創造社成了革命文學的先鋒後，郁達夫就失去了自信，也失去了朋友的支持。他和郭沫若、成仿吾跑到中山大學去敎書，不熱心新路線。不久膩味了，又回到上海主持創造社的分社，和創造社的後輩有許多不愉快爭執。一九二七年他在「洪水」雜誌寫了諷刺文，暴露了廣州敎員和學生革命的滑稽把戲。這篇文章惹惱了郭沫若，兩人終於不和。一九二八年郁達夫退出創造社，暫時跟魯迅合作，共同編「奔流」雜誌。不過一年後，他敵不住左派的壓力，又做了「大衆文藝」的編者。一九三〇年，他成了左翼作家聯盟的創立人之一。不過團體的壓力和宣傳的義務激怒了他，不久他就離開這個組織，參加了林語堂、周作人的圈子。其時他們二人正在提倡不談政治的個人文學。

郁達夫在左搖右動的期間，寫了好些壞書：「日記九種」（一九二七），記一九二六至二七年他在廣州上海逐日的瑣事；「迷羊」，感傷的中篇小說，講的是一個大學生和女戲子的事；

「她是一個弱女子」，一名「饒了她！」，講性和暴力的自然主義故事； 不過郁達夫跟林語堂圈子裏的人往來， 心情倒又寧靜了。從一九三二到一九三七年，他儘管還給左派刊物寫些小說，但主要爲林語堂刊物寫散文、自傳，他已不再是帶些病態的心靈探索者了。他在好些文章裏以道家的隱士姿態出現，寫讀書遊記以自娛。「屐痕處處」這本書特別像舊文學的遊記。

抗戰發生的時候， 郁達夫在福建省政府做小官。 一九三八年，他在新加坡主編一分報紙。一九四二年日軍攻陷這個地方，他逃到蘇門答臘， 化名隱匿， 到戰事結束爲止； 可是勝利後不久，日警捉到了他，把他殺害。他身爲作家，既非共產黨，也不很愛國，遭到這個下場也可以說是萬想不到的了。

## 第四章附註

㊀「創造季刊」和創造社出版的其他刊物如「創造月刊」、「創造週報」等， 常有錯誤的翻譯出現。 聞一多老早就在「莪瑪開陽之絕句」一文中指出了郭沫若譯的「魯拜集」所犯的錯誤。（此文原載於「創造季刊」第二卷第一期。 一九四八年上海開明書局出版的「聞一多全集」也收集了它。）與文學研究會比較一下， 創造社作家在文體上所犯的最不可原諒的地方就是有現成的中國字彙不用， 而硬要賣弄學問， 把外國名詞生吞活剝的音譯過來。 如 **ideology** 這個字， 可翻成「觀念學」或「意識形態」， 但在成仿吾那篇出名的「從文學革命到革命文學」裏， 卻成了「意德沃羅基」。 「知識分子階級」（**intelligentsia**）成了「印貼利更追亞」。

㊁有關創造社所出版的刊物和所登過的文章題目， 可參看「中國新文學大系」第十集「史料索引」。 鄭伯奇在「小說三集」（「中國新文學大系」第五集）中所寫的導言，對創造社早期的歷史有簡要的介紹。

㊂「浮士德」第二部份剛譯完， 郭沫若對歌德就失去興趣了（歌德是他早期的英雄）。在翻譯家的立場講 ，這眞是少有的事。 但郭沫若在「浮

士德」的譯序上，卻毫不含糊的表示了對歌德輕視的態度。這序言後來收在「天地玄黃」裏。

㊃郭沫若的文學作品和學術論文（翻譯除外）均收在「郭沫若文集」裏，由北京人民文學出版社出版。

㊄可參閱「棠棣之花」（郭沫若最好的劇本）、「虎符」和「屈原」裏面的歌詞。

㊅如果讀者懷疑我對郭沫若的評價有失公允，可參考其他批評家和作家，在他未躍登和魯迅等量齊觀的「文化英雄」、「中國第一現代詩人」的寶座前對他作品所作的評價。比較知名的例子有向培良的「所謂歷史劇」；沈從文的「郭沫若論」（可能是評價郭沫若最好的一篇文章）。以上二文收在李霖編的「郭沫若評傳」內。

㊆見「致成仿吾書」，載「中國新文學大系」第六集，頁二三三——二三四，二四一——二四二。

㊇見「五六年來創作生活的回顧」，載「中國新文學大系」第六集，頁一六五——一六六。

㊈「沉淪」，「小說三集」，頁七〇——七一。

㊉「過去」，「郁達夫文集」，頁八〇。

⊖⊖同上，頁八一。

⊖⊜關於他離開左聯的理由，郁達夫是這樣解釋的：

「關於左翼作家聯盟的這回事，到現在才有人漸漸明白過來。在先，大家總以爲左翼作家就是共產黨員的化身，其實不然，如果有人要這樣想，那就完全錯了。我們得明白，左翼作家是左翼作家；共產黨員是共產黨員。不過，左翼作家中可有一部份加入共產黨是有的。

左翼作家大同盟，不錯，我是發起人中的一個。可是，共產黨方面對我很不滿意，說我的作品是個人主義的。這話我是承認的，因爲我是一個小資產階級出身的人，當然免不了。可是社會這樣東西，究竟是不是由無數『個人』組織而成的？假定確實也是這麼一回事，那我相信暴露個人的生活，也就是代表暴露這社會中某一階級的生活。……

後來，共產黨方面要派我去做實際工作，我對他們說，分傳單

這一類的事我是不能做的， 於是他們對我更不滿意起來了。所以左翼作家聯盟中，最近我已經自動的把『郁達夫』這名字除掉了。

一個小資產階級出身的人 ， 要去做實際工作， 是很不容易，倘為勉強的被逼了去， 反而只會貽害了大眾， 就所謂『成事不足』，『敗事有餘』了。小資產階級者，似乎只有當教員， 當公務人員，這條路可走！……」

——以上見鄒嘯編的「郁達夫論」(一九三三年出版)，頁一八六——一八七。

一三郭沫若對郁達夫的死，大概感覺到 「我雖不殺伯仁」式的歉疚，這一點可在他「再論郁達夫」一文 （收到「天地玄黃」內）中看出。自郁達夫被日本憲兵所殺的消息傳出後， 有不少作家撰文討論個中原因，各持不同看法。 其中以徐祖正寫的「郁達夫追憶」(見一九四六年八月北京出版的「文藝時代」一卷三期） 最值得一看。

# 第二編　成長的十年

## （一九二八——一九三七）

# 第五章
# 三十年代的左派作家和獨立作家

國雄譯

一九二八年至三七年這十年，在政治史上，起自國民黨控制的國民政府之成立，終於國共兩黨名義上恢復合作以共同抗日；表面上，這十年是國民政府大成功的時期，也是共產黨失敗和挫折時期。共產黨在許多地方經過一連串流產的暴動之後，在毛澤東領導下，重新團聚力量，於一九三一年在江西成立了他們自己獨創的蘇維埃共和國。但是由於政府方面不斷圍剿，他們最後被迫放棄江西堡壘，於一九三四年開始「長征」。一年之後，他們到達陝西寶安縣。（共產黨直至一九三六年十二月，即西安事變之後，才佔領延安。一九三七年三月，陝甘寧蘇區政府才正式成立，以延安為首都。）在士氣和軍力方面，都受到很大的打擊。在這段時期，政府的領袖蔣介石，又制服了許多軍閥和叛離的政客，雖然仍有一些軍閥不時作亂。因此，雖然面臨種種困難，蔣介石已建立了比較昇平和統一的局面，這是中國自辛亥革命以來所未有的。如果當時沒有日本不斷擴張的侵略來困擾，他的成就還會更大。

在上述十年的初期，日本侵佔東北，取得華北經濟的特權。

蔣介石雖然勉爲其難地於一九三二年在上海一度對日進行軍事抵抗，但他始終不能強硬對付日本的侵略。理由很明白，因爲國家對持久的戰爭，還沒有足夠的準備。他的政策是要達成國內的統一，作爲對付國外侵略的先決條件。他要替這個政策尋求輿論的支持。他的理由是， 等共產黨敉平之後再抗日， 就無後顧之憂了。 但是共產黨遠在一九三三年， 當它被政府軍重重圍困的時候，就喊着要建立抗日統一戰線 。 這個口號 ， 漸漸被大眾所接受，迫得蔣介石最後放棄自己的政策，採取了容共抗日的路線，使整個國家陷於無準備之戰爭，以對抗十分優勢的敵人，給共產黨許多休養生息的機會，重整旗鼓。

共產黨的統一戰線政策，對當時中國的知識分子當然深具吸引力。整個中國近代史的歷程，便是長期遭受淩辱的過程，知識分子愛國情緒高漲，一觸卽發，可由「五四運動」和「五卅運動」看出來。這種愛國激情，再也不能忍受民族的欺淩，再也等不及要長期準備和統一的計劃。共產黨很聰明地利用了這種情緒，使大眾很輕易地相信了它的神話，將自己說成是受殘酷迫害的愛國分子，好像他們唯一的罪狀，就是因爲要求全面對日抗戰。所以自一九三六年西安事變以後，當共產黨同意與政府合作，而且爲了國防的利益，名義上取消對紅軍控制的時候，舉國欣喜欲狂。

在上述十年期間，國民政府在發展工商業和改善人民生活方面，做了許多事，尤其是在它直接管轄的省分。但是光靠這方面的成績，旣不能贏得尊敬，也不能阻遏不滿。它的反共政策無法獲得普遍的支持，最後指出一個更基本的弱點：它沒有一個睿慧的思想綱領去戰勝共產主義，贏得知識分子的支持㊀。許多知識分子和作家，他們自一九二七年國民黨迫害共產黨之後不滿國民黨的，在這十年間仍然不滿國民黨。這批人後來造成有利於共產主義的輿論，間接助長其發展，對共產黨說來，眞是功不可沒。

國共合作之初，國民黨自己在摧毀傳統文化結構方面，也做

得很積極。到了自己當權之後，除了孫中山的著作（特別是「三民主義」）之外，就拿不出更具建設性的思想和哲學來。但是孫中山所提出的民族主義、民主政體和社會主義等西方觀念，並不是甚麼深思熟慮的學說，不易吸引知識分子。孫中山雖然也想在儒教的傳統思想下解釋他的觀念，但他畢竟是典型的現代自由派的分子，天眞、善意但缺乏智慧。他很難給自己的民生主義同馬克思的社會主義清楚地劃分界線，因爲他不能完全擯棄後者。要在各學校裏強迫性的講授三民主義，兼以一般教員都是沒有受過政治哲學訓練的人，所以效果適得其反，它使對此厭惡的學生，去接受更爲動聽的共產主義邏輯。

蔣介石沒有孫中山的西方學識，也沒有他的自由主義精神。相反的，他非常尊崇中國傳統的道德；他的私生活則模仿儒將曾國藩。因此，他當權後沒多久就要扭轉國民黨的激烈傾向，重新強調在學校課程裏要修經書和古文。一九三四年，他發起「新生活運動」，要大家着重禮義廉恥。蔣介石見到德國在希特勒統治下迅速復原，他也着重領袖崇拜，藉此以加強紀律和統一。高中和大學的男生，都要接受軍訓。

在進行改革的時候，蔣介石充滿一腔熱誠，很想將中國變成一個統一的強國。他的改革，有些是值得讚許的，但是他的整個計劃，一開始就被那些受命推行這種道德紀律和思想信念的官員之無能偏狹所敗壞。這些官員，學問較差、文化水準也不太高，根本無力在辯證法上跟共產主義抗衡。甚至連領導宣傳工作大員如陳立夫和周佛海，也只能拿孫中山的教義來裝點門面和搪塞敷衍而已。在這十年中，共產黨在軍事上被打敗了，在政治上受到挫折，可是在文化戰線方面，逐漸取得陣地，因爲在這方面，國民黨的勢力是最糟糕和蹩腳的。

一九二七年是共產黨挫敗的一年，但是共產黨的作家，則從此努力在文學方面奪取領導地位　。　一些曾經參加北伐的作家，

被踢出政治舞台之後，帶着失敗和挫折所產生的狂熱，重新回到他們從前的文化工作崗位。一九二八年，郭沫若雖然身在日本，但他和他的手下大將成仿吾，仍直接積極指導「創造社」活動。這時，「創造社」的陣營擴大了，多了一些新作家，如李初梨、馮乃超、彭康和朱鏡我等。他們剛從日本返國，看到當時無產階級文學運動在日本蓬勃活動的情形，所以他們都相信同樣的運動，不久將會席捲中國。同年，蔣光慈和錢杏邨成立了「太陽社」，出版「太陽月刊」。這兩個社的分子和另外一些外圍分子，都住在上海外國租界，比較安全，於是大膽宣佈開創革命文學的新世紀。當時，共產黨的政治領袖，正在城鄉策劃暴動，想藉此取得中國的統治權，所以這些文學野心家也與共產黨政治領袖一樣，以爲他們只要硬給社會灌輸大量革命文學，只要將一切不就範的重要作家打倒，就很容易使革命文學流行起來。因此，猛烈的文學爭論由是展開。

近來，共產黨人士對這一時期的研究，給人造成一個錯覺，以爲這個革命陣營代表了大部份作家。實際上，它的人數並沒有多得驚人，陣營也不眞的團結。他們各派之間，不僅爲了權力和聲譽相互競爭，更重要的是因爲政治上的衝突，弄得支離破碎。那時托洛斯基和斯大林正在爭論中國革命的流產問題，所以在革命作家中，托派雖然人數不多，卻敢與斯派相頡頏。「創造社」裏一位重要分子王獨清，在法國研讀藝術返國後，出過幾本詩集和「楊貴妃之死」的劇本。他同幾位創造社分子一起去廣州，接郭沫若在中山大學文學院院長的遺缺（郭因要參加北伐）。後來，他在上海接長了另一所共產黨學校——「上海藝術大學」。但是「創造社」解散之後，他在自己創辦的「展開」雜誌（一九三〇年九月）上發表了一篇火爆性的文章，題爲「創造社：我和牠的始終與牠底總賬」。他以托派的立場說話，指責「創造社」其他分子——尤其是郭沫若——是斯大林的僕從和革命的叛徒。

郭沫若立即寫了一篇同樣刻薄的答辯，回答他的指控，其他創造社分子，也都加入罵戰㊁。這種罵戰，雖然沒有給我們提供了甚麼可靠的歷史的資料，但卻證明了革命派內部傾軋的事實。而更重要的，它意外地揭露了創造社對共產國際乖乖聽話的眞相。斯大林在蘇聯取得權力之後，托派的作家，自然慢慢地變得無足輕重了。

革命派內部無論怎樣傾軋和敵對，他們對敵人的攻擊卻是一致的。一旦發現一個目標，罵人的文章同時在「太陽月刊」、「創造月刊」和「文化批判」(「創造社」另一刊物)上出現。同一作家用幾個筆名，重覆寫着同類的文章，給人造成以爲他們確實代表羣眾的印象。事實上，他們僅是一小撮人。在眞正關心中國現代文學發展的作家看來，他們眞是可怕的牛鬼蛇神的一羣。文學研究會所辦的「小說月報」，在當時仍是一份很出色很有影響力的雜誌。一九二八年，胡適、徐志摩和梁實秋創辦了「新月」，有意繼承剛剛夭折的「現代評論」的傳統。新月派想以此重證開明的、尊嚴的文學標準，以對抗革命文學的宣傳八股。另一個重要的文學雜誌是「語絲」，以周作人和魯迅所揭櫫的個人主義爲立論精神㊂。林語堂經常給「語絲」寫稿，也因此漸受人注意。

雖然這三派作家都肯各盡所長，竭力去保持文學革命遺留下來的優良創作和批評傳統，但是他們卻不能一致對抗革命派的煽動家。新月派被認爲是資本主義的發言人，所以特別孤立，不僅革命派作家，甚至連魯迅這一班人，也不斷攻擊他們。在這樣不團結的狀況下，革命派於是坐大。

革命派作家終於分別向語絲社和文學研究會兩位最著名的作家(魯迅和茅盾)開火，極盡挑撥離間的能事。魯迅和茅盾不同於新月派，他們有號召力，各以自己的風格，代表着革命傳統的某些特色。因此對革命派來說，他們在文學上非得跟着共產黨的

正統路線走不可。 如果他們死不妥協， 那末就會破壞他們的聲譽。在前面論到魯迅的第二章裏，我們已經簡略的提過魯迅遭受到圍攻的經過。魯迅對這種攻擊，也極盡輕蔑之能事，不過他在冷嘲熱諷之餘，也嚴重地感到革命作家對他的威脅。魯迅雖然同意革命作家援引辛克萊在「拜金藝術」（*Mammonart*）一書中所說的「藝術就是宣傳」這種看法㊃，但卻一刻也不肯讓他們故意假借藝術之名來替革命作宣傳。一九二七年四月八日，他在黃埔軍官學校的演講中， 對文學和革命的關係， 給了非常扼要的說明。他說：

> 但在這革命地方的文學家 ， 恐怕總喜歡說文學和革命是大有關係的， 例如可以用這來宣傳，鼓吹，煽動， 促進革命和完成革命。不過我想，這樣的文章是無力的，因爲好的文藝作品，向來多是不受別人命令，不顧利害，自然而然地從心中流露的東西；如果先掛起一個題目，做起文章來，那又何異于八股，在文學中並無價値， 更說不到能否感動人了。 爲革命起見，要有「革命人」，「革命文學」倒無須急急，革命人做出東西來，才是革命文學。㊄

魯迅在跟革命作家糾纏的時候，始終堅持這一立場。

茅盾（沈雁冰）是「蝕」三部曲的作者，在一九二八年已穩坐現代小說家第一把交椅。他和文學研究會的關係雖然密切，有一個時期卻是共產黨的積極支持者。他和郭沫若一樣，北伐時期在革命軍總部的政治部裏做過事。正因爲茅盾的共產主義信仰較具知性，所以他在「蝕」裏對革命失敗的描寫比較客觀。對革命派的批評家（他們所需要的只是樂觀的宣傳文學）來說，茅盾的客觀寫法因此是不可饒恕的罪行。他們終於給茅盾戴了小資產階級頹廢悲觀主義發言人的帽子，開火攻擊。

爲了答覆這一攻擊，茅盾寫了「從牯嶺到東京」和「讀『倪

煥之』」。在這兩篇文章裏，他提出一些基本意見作爲那些批評者的忠告。他說：一個作家應忠於他自己所見的現實，這是不可剝奪的權利，而且文學作品裏人物的思想和感情狀況，絕對不能和作者的思想和感情混爲一談。茅盾承認他的小資產階級偏向，但他有他的一套解釋。他說，一個革命作家，現在應該寫給小資產階級讀者看，因爲這是他目前唯一擁有的讀者。小資產階級讀者有非常巨大的革命潛力。至於無產階級，都是目不識丁的，因此還無法接受文學。再說，如果文藝作品單爲了寫給無產階級看，這的確是既不切實際又愚不可及的事。首先應該顧及的是小資產階級的意向和希望。

茅盾基本上同意批評者的意見。他提出來要改變的只是重點問題。他非常有識見地說，共產主義文學，應該做到不容易受人非難的地步，這樣子才可以在讀者中保留影響力。他要這樣的文學去代替樣板的無產階級小說，並認爲這樣的小說，才能接觸到不滿國民政府的學生、店員和白領階級。可是在爭論時，革命作家完全沒有把握到茅盾和他們之間基本相同之處。

中共批評家，事後都認爲一九二八年和一九二九年的爭論，在共產黨發展史上，是必須的插曲，但又是令人遺憾的插曲。它之所以是必須的，是因爲沒有創造社和太陽社的叫囂，共產黨的戰鬬傳統是不會這樣快速建立起來的；它之所以令人遺憾，是在於爭論的對方，是魯迅和茅盾，他們後來都是共產黨作家的領袖。由於魯迅和茅盾的特出地位，中共文學評論家，後來只得想盡辦法去證明魯迅和茅盾一向就是革命作家，把責任推到創造社等團體身上，說他們判斷錯誤，太過鹵莽。茅盾的共產黨背景很容易了解，但是魯迅的不妥協態度，實在出於他對創造社鄙夷甚深的成見（直到他臨死時，還對他們啣恨）。有關魯迅後來投共這一節，目前所有的傳記資料，都提不出令人滿意的解釋。我們知道馮雪峰是促使魯迅左傾的重要人物，但我們仍沒有關於共產

黨地下領袖和魯迅秘密談判的資料，使我們知道他被迫向共產黨妥協的經過。

到了一九二九年，這場文壇筆戰變得更加無意義了。革命派越是攻擊別人，越暴露自己悖理可笑；再說，國民政府於一年前解散了創造社，並開始注意共產黨作家的顛覆活動。於是共產黨在上海的領導人物，他們本來依靠創造社和太陽社來造成文壇上的獨霸地位的，現在認爲有採取比較溫和與有彈性的文學路線之必要，以便招攬更多作家。由於魯迅和茅盾的大力支持，一九三〇年二月「中國左翼作家聯盟」成立了。它的成立宣言，約有五十位作家署名，其中大多是剛解散的共產黨文學團體的成員。雖然該宣言堅持「爲解放無產階級而鬭爭」的立場，但它自稱爲「左翼」，顯然是想掩飾「聯盟」的共產主義性質；它只用反封建、反帝和反國民黨的路線去吸引作家。事實證明這是一個「明智」的抉擇，由於「左聯」的成立，共產黨實現了它對中國文壇稱尊的地位。

左聯是一個戰鬭性的組織，執行委員會權力極大，另外還有好幾個委員會分掌文化、社會和宣傳任務。它與共產黨的工、農、學組織有密切的聯繫，基金很充足，可能共產國際也有津貼，使得它有辦法經常出版許多書刊。例如在頭兩年，便出版了下列雜誌：「世界文化」、「萌芽」、「拓荒者」、「北斗」、「現代小說」、「大眾文藝」、「文學月報」和「文藝新聞」。雖然這些雜誌有許多因爲新聞檢查關係，不久便停刊了，但是新的雜誌又馬上接踵而至。自一九三三年至一九三七年間，左派雜誌中最出名的是「文學」這份巨型月刊。㊅

一如所料，當時有一大批態度左傾，渴望發表作品的青年作家，他們除了投靠左聯出版的這許多雜誌之外，別無他途，因此左聯就能夠駕馭他們。一九三二年以後，左傾思想更爲盛行。可見在另一方面，因爲自那時候起，政府對共產黨文學的檢查日益

嚴厲，使得他們必須從公開談論革命的宣傳路線退卻。在此期間，左聯也正要響應蘇聯文學政策的策略轉變。在一九三二年同年，較爲開放的「蘇聯作家協會」，取代了「蘇聯普羅作家協會」，而社會主義現實文學的原則得勢，更可說是公開排除以前無產階級至上的狹窄文學態度。社會主義現實文學雖然仍堅持要正面描寫革命現實的樂觀一面，但它已容許在寫作技巧方面和主題方面有較大的選擇自由。（實際上，社會主義現實文學是一個極含糊和極有伸縮性的詞彙，蘇聯文藝批評家用它來泛稱被黨接受的任何文學作品。）左聯接受了這一文學創作的原則後，文學作品裏要表現集體行動的力量，這一點，在原則上，和二十年代末期的普羅文學並無不同之處；但是在另一方面，或許因爲是對政府新聞檢查所作的讓步關係（而非爲了效法蘇聯對作家容忍的榜樣），左翼作家因此得到描寫中國社會黑暗面的自由。這種新的自由，使得若干有才華的作家，如張天翼和吳組緗，寫出細緻有力的諷刺小說。事實上，幾乎所有能夠忠實地描寫社會現實的左派文學，都和正統的革命文學和樂觀的共產主義文學不同。左派的寫實小說與晚清小說、魯迅一脈相承，自成一個諷刺傳統。

左聯緊緊地抓住時機，發動一連串運動，壓制反對派意見，所運用的手段，與創造社一樣卑鄙下流。所不同的，是它可以用壓倒性的勢力去打擊對方。左聯成立之後不久，在南京有一批作家，可能受國民政府津貼，發起民族主義文學運動，去對抗共產主義。於是由魯迅所領導的左翼文人，立即鎮壓這個運動，暗諷這個運動的反蘇宣傳的目的是要大家轉移視線，忘記政府在抗日戰線上的軟弱立場。

一九三二年，自命自由派而精通馬克思主義美學的胡秋原，開始嘲笑左聯批評家的生硬而幼稚的見解，進而要求文學創作較大的自由。給他助陣的蘇汶（即杜衡），當時是一本有分量的文學雜誌「現代」編輯之一。他謔稱自己爲「第三種人」，籲請大

家注意「第三種人」的困境——這所謂「第三種人」，就是指那些想認眞從事創作工作，但在當時自由派和左翼說教者的紛爭中，無法有說話餘地的作家。蘇汶所鼓吹的所謂作家獨立問題，與魯迅在一九二八年的立場差不多，只是字句稍有不同而已。但是這時候的魯迅，以及別的左聯作家，一致攻擊蘇汶，以剷除在爭取無產階級優勢的鬭爭中仍舊保持中立的異端作家。經過漫長的鬭爭之後，左聯在安撫蘇汶和胡秋原方面，作了若干讓步，承認左聯某些分子有不合理的教條主義，不過這種暫時妥協的姿態，並不表示他們對剷除異己的政策有甚麼實際上的改變。

在表面上，對非左派分子迫害得最厲害的是魯迅。事實上魯迅絕不是左聯的精神指導者。有三年之久，左聯的領導責任落在共產黨領袖瞿秋白肩上。一九二八——三〇年間，瞿秋白人在蘇聯，一九三一年重返上海。早在一九二〇年，當他只有二十歲的時候，曾經去過蘇聯，一九二三年返國，當選中國共產黨中央委員會委員。一九二七年陳獨秀被解除總書記職位後，他接任了總書記之職。後來他的總書記職務亦被解除，而且被剝奪了大部分政治權力，但是他第二次重返中國的時候，他還是被委任在黨外擔任文化和思想顚覆工作的主要任務。據馮雪峰說，瞿秋白不是左聯的正式理事：「秋白同志來參加領導左聯的工作，並非黨所決定，只由於他個人的熱情；同時他和左聯的關係成爲那麼密切，是和當時的白色恐怖以及他的不好的身體有關係的。」㈦這點大概會是眞實的。但是在左聯裏，就以黨領袖的資格而論，沒有誰可以比得上他的聲望了。魯迅之所以成爲左聯名義上的發言人，主要就是因爲有他的支持。因此，自一九三一年至三三年，瞿秋白是左聯政策的制訂者。一九三四年一月，他到江西蘇區去擔任教育部部長；一九三五年二月被政府軍捕獲，次年六月行刑。㈧

瞿秋白是中國少數精通俄文的作家之一。他從蘇聯作品中翻

譯了不少東西過來。但是他在文字上用得最有效力的地方，是魯迅式的雜文。在這些雜文裏，他陳述黨的政策，並對一些特別有爭論的問題，指示攻擊的方向。他寫這些雜文時用了許多筆名（他住在上海的時候，是完全過着地下生活的），所以在外界，他的名氣並不顯著，不過對他的基本讀者，如共產黨黨員和同路作家來說，無疑是很有權威的。這些雜文，在他死後，收在「亂彈」一書❾裏，裏面所包括的資料，可以確定他在左聯中的領導地位。

「中國青年」（一九二三——二七）是共產主義青年團的機關報，瞿秋白曾一度是該雜誌的主要撰稿人。瞿秋白同該雜誌的主編惲代英和鄧中夏（兩人都是中共早期的領袖）一起，常常撰文強調無產階級路線和革命路線在文學上的重要性❿。自此之後，瞿秋白的信念顯然沒有動搖過。作爲左聯政策的制訂者，他最關心的是當時語言和文學的改革。在他看來，當時的語言和文學都太西方化了，不能接近羣眾，而且太過依賴小資產階級的感情去反映眞實的革命精神。因爲文學的目的旣是宣傳，而宣傳的對象是要儘可能普及大眾，所以瞿秋白想扭轉白話文學的西化傾向，使它成爲通俗的作品，用各種形式創作，以便於老百姓閱讀。緊接着一九三一年所討論過的問題，他翌年便鼓吹「大眾文藝」：

> 革命的先鋒隊不應當離開羣眾的隊伍，而自己單獨去成就什麼「英雄的高尚的事業」。籠統的說什麼新的內容必須用新的形式，什麼只應當提高羣眾的程度來鑑賞藝術，而不應當降低藝術的程度去遷就羣眾——這一類的話是「大文學家」的妄自尊大！革命的大眾文藝必須開始利用舊的形式的優點——羣眾讀慣的看慣的那種小說詩歌戲劇——逐漸的加入新的成分，養成羣眾的新的習慣，同着羣眾一塊兒去提高藝術的程度。舊式的大眾文藝，在形式上有兩個優點：一是牠和口頭文學的聯繫，二是牠

是用的淺近的敍述方法 。 這兩點都於革命的大眾文藝應當注意的。[11]

瞿秋白繼續說，作家應當運用連環圖畫家和說書人的技巧，同時也該試驗着去應用傳統地方戲的各種形式。（在往後的大眾文藝爭論裏，蘇汶挖苦地說，沒有一個作家可以希望靠畫連環圖畫成爲托爾斯泰或福樓拜爾 ； 魯迅則泰然自若地反駁說 ， 畫連環圖畫或許不能成爲托爾斯泰或福樓拜爾，但可能產生米開朗基羅和達文西。）

建立大眾文藝，首先得要改革語言。瞿秋白認爲，現在的白話和文言一樣糟糕；它用的儘是歐化的字彙和語法，變成了傳播資產階級思想和感情的工具，變成了資產階級知識分子的特權。（關於這一點，我們應該記得錢玄同之所以反對中國文字，完全是因爲他厭惡中國書籍中所包涵的「孔學」和「道教」的思想。）因此，瞿秋白很希望普通話成爲羣眾所接受的大眾文學工具。對那些認爲中國的方言又這麼多，普通話頂多不過是語言學家紙上談兵所設的一種理想的反對派意見 ， 瞿秋白早有成竹在胸的答案。原來他第二次去蘇聯的時候，蘇聯語言學家正替住在西伯利亞的中國居民設計一種拼音的文字。瞿秋白參加了他們的會議。回國後，他帶回蘇聯的中文拉丁化的樣本，這就是大家所知的中文拉丁化[12]。瞿秋白在他論大眾文藝的文章裏，屢屢暗示到中國文字總有一天有廢除的必要，改用拉丁文拼音，以便羣眾無須經過長久的時間和痛苦的過程去學中國字。他說：

雖然這種普通白話，用漢字寫着仍舊是一種「糊弄局兒」，然而這種眞正的白話——活人說得出來的話，很容易用羅馬字母拼音而廢除漢字。

至於方言文學用的文字，那就只有用羅馬字母拼音之後才能徹底解決。我們在這一方面也是要努力去做的。[13]

一九三二年，左派作家對文學爲羣眾的重要性和必要性，討論得很起勁，也可說是因瞿秋白的言論而引起的，但是當左聯最後眞的熱心推行拉丁化運動時，他卻已經到了江西去了。一九三四年，國民黨的教育家汪懋祖重新提倡文言。爲了反對這種逆流，左聯的一批作家便商討對抗此一有害影響的最有效辦法，由此自然想起大眾文藝這個名詞，起了推行大眾語的念頭[一四]。不久，羣眾性的語言運動便蓬勃發展起來。跟着來的，就是鼓吹拉丁化新文字運動。許多著名的語言學家和自由派領袖，也出來支持這一運動。可是討論雖然熱烈，卻沒有一位作家用大眾語來寫作。道理很簡單，因爲當時白話還通行，它在文字方面正代表着普遍化的語言。至於「新文字」的運用，再沒有人敢輕易嘗試了。（只有左派雜誌的封面，才印着大號的拉丁化文字，將雜誌的中文名，音譯成拉丁化文字。）再說，當時國民政府仍有效地控制全國，要推行這麼一項大事的時機還未成熟。好多年後，毛澤東推行瞿秋白的計劃，利用民間的藝術形式和民間的語言，創製給羣眾看的簡單文學，倒很成功。至於語言改革，自一九五五年以來，中共已採用簡體字，但距離拉丁化的目標尚遠。[一五]

面對如此龐大的左派勢力，許多作家便聰明地避免與左聯爭吵，因爲他們知道自己一定會被打敗的。在共產黨和國民黨的口號壓迫之下，這些作家覺得能夠忠於自己的見解，已算運氣，不敢侈言從事嚴肅的現代文學。他們採取幽默、諷刺和玩世不恭的態度，來表現他們的個性。這批人的首腦是林語堂，他在一九三二年創辦了一份幽默刊物「論語」，馬上大受歡迎。一九三四至三五年，他又出版兩種性質相近的雜誌「人間世」和「宇宙風」，以推行小品文和其他形式的個人隨筆。這些雜誌的影響力很大，甚至在自命前進的學生中也流傳，因此對左聯起了相當大的反擊作用。左聯合力攻擊這些雜誌，但眼看無法遏制，也就推出一份性質相似的「太白」雜誌，以與林語堂的影響相抗

衡。一六

從中國文學史的觀點看來，小品文之所以興起，主要是因爲這種形式最能表現傳統的感性。儘管小說非常流行，但是自文學革命以來，寫小品文的仍不乏人。周氏兄弟最爲著名，此外，還有朱自淸、兪平伯、郁達夫、郭沫若、冰心等。這類文章，實際上不僅是本國傳統的一派支流，同時也迎合作家和讀者的個人需要。這是還在摸索期間的新小說、詩歌和戲劇所不能滿足的需要。一個作家，爲了自覺地反抗培育他的傳統，或許容易接受一種新的信仰和哲學，但是他不可能僅憑意志去改變他的感性。因此，現代中國散文時時流露了傳統的道德感情和審美的觀念，雖然這些東西，無論在知性方面或甚至感性方面，都與新思想背馳。就是連「前進」作家如郭沫若和巴金也如此。寫小品文時，他們也談花鳥蟲魚，對童年與故鄉也表示懷念，同非儒即道的古代讀書人差不多。這種心態，同他們的革命行動當然是相左的。凡是傳統的感性在嚴肅的文學中受到壓抑時，小品文對許多作家來說，便成了一種個人的解脫。

在林語堂的圈子裏，周作人是首屈一指的小品文家。他在三十年代中期，已收斂了對西方學問的盲目崇拜，回歸中國，成爲開明的儒家哲學的發言人。他取名爲「知堂老人」，就表明他很服膺孔子「知之爲知之，不知爲不知，是知也」那句名言。他這個時期的作品，多是對冷門書的評語與隨想之類的雜文，主要的對象是對民俗學和目錄學有特別興趣的讀者。雖然這些文章只間接地接觸到現代人的生活，但一個愛智慧的人的謙樸人情味卻隨處可見。作者很有自知之明，知道自己的局限性，因此除了對野蠻行爲和武斷固執的人與事無法容忍外，對世間的愚昧，卻很寬容。那時，有許多人想模仿周作人的文體，但是無論在哲學的認識上和文章的典雅上，誰都及不上他。

作爲一個文學批評家，周作人雖然遵照傳統，強調載道派和言志派的對立，但他個人的趣味與感性毫無疑問是屬於後者的。林語堂的文學批評思想，受克羅齊(Croce)和史賓格(Spingarn)的影響，因此他的立場，與周作人不謀而合。後來，他們兩人將晚明的小品文奉爲現代散文的圭臬，這不僅因爲晚明散文家實現了言志的傳統，也因爲他們着重性靈的培養。周林兩氏實在可以說在文學趣味上鬧了一場小小的革命，以此去對抗那時流行的載道文學。㊀㊆

左派作家的載道文學固然可厭，但是像周、林兩氏所奉信的「言志」文學，對於中國現代文學來說，也沒有甚麼實際的建樹。周、林和他們門徒，只是一味崇尙個人趣味，逃避嚴肅的現實，幾有獨尊小品文而棄其他較宏偉的文學形式之勢。如果我們翻閱林語堂這個時期的中文作品，就會發現，他的銳利的、怪論式的警句，雖然很精采，但他所寫的英國式的小品文，除了故意彫琢的妙論之外，從來沒有達到「性靈」的高度境界。在對抗左派批評以捍衛自己地位的時候，林語堂當然得依靠西方的文化遺產，但是他沒有嚴肅的文學趣味和知識標準，只是鼓吹他個人所熱衷的無關宏旨的一類事，如幽默、牛津大學的學術自由、煙斗、蕭伯納、以及美國流行雜誌裏坦白實事求事的作風等等。他的雜誌，也因此終於成了那些只敍述個人和歷史瑣事的作家，或者以研究中西文學來消閒的作家的庇護所。在使讀者脫離共產主義影響的工作上，林語堂比起同時期的其他作家來，做得更多，但他卻鑽進享樂主義的死胡同裏，以致不能給嚴肅的藝術研究提供必須的和批判性的激勵。他於「吾國與吾民」（一九三五）出版之後不久，便移居美國，從此在中國作家中起不了積極的影響。

一九三二年至三七年間，還有一些反對共產黨文學觀點的雜誌出現。乍看來，這些雜誌似乎是左派辦的，因爲它們不僅有

左派人士撰稿，而且也多多少少顯露出對中國社會和國民政府的不滿和厭惡。不過它們的編輯方針，倒是要促進嚴肅的新文學，而不是從事政治宣傳的。

自「小說月報」於一九三二年停刊之後，在上海，又出現一本文學月刊，儼然是「小說月報」的適當繼承者，這就是「現代」雜誌。「現代」雜誌網羅了當時所有著名的小說家，如張天翼、茅盾、沈從文、老舍、巴金、王魯彥等。它還刊登了一些著名詩人的作品，例如從法國留學歸來的戴望舒，他運用法國象徵詩的韻律和比喻還算出色。該雜誌主編施蟄存本人，就是一位著名的小說家，他在「將軍底頭」和「石秀」等小說裏，對著名歷史人物和傳奇性人物的性苦悶和性衝動，作弗洛伊德式的研究。在他的明智的編輯方針下（他選稿的原則是非常折衷性的），「現代」雜誌對促進政治獨立的嚴肅文學，有很大的貢獻。可是後來經共產黨不斷攻擊下，迫得在一九三四年停刊。此後，施蟄存又編過兩份雜誌，都相當能夠迎合逐漸增長的對小品文的需求，不過這兩個雜誌的壽命都很短。這個時候，他寫小說已少有新意，用哀愁筆調和譏刺的方法去描寫當代生活，而不再是個用弗洛伊德的學說，去探索潛意識領域的浪漫主義者了。施蟄存沒有發揮其潛力，抗戰期間，他發表的創作較少，已不受重視。

一九三四年一月，另一本重要的雜誌「文學季刊」出版了，主編是鄭振鐸和靳以。鄭振鐸是以前「小說月報」的主編，又是文學研究會的創辦人之一。靳以是一位新進小說家。他們兩人合力羅致了一批出色的作者，資深作家有葉紹鈞、冰心和凌叔華等人，新進作家如劇作家曹禺，詩人卞之琳、何其芳，以及小說家吳組緗等。自一九三六年起到抗日戰爭爆發，該雜誌改爲「文季月刊」，由巴金和靳以主編，保持原有的作家班底。雖然在風格上難免左派色彩，但實際上走的，還是中間路線，避開左派

的教條主義和右派的輕浮。

「文學季刊」是在北京出版的，年青的撰稿人，幾乎都在北大、清華、燕京和南開諸大學教書。自從上海成爲文學活動中心之後，北京的文壇，久已沉寂。現在，一九三四年，可以說是北京的文學復興時期。在三十年代初期，上海的作家，難免要受左聯的支配，而北京的作家，比較上可以少受左派的影響。同時，他們都是學者，比較注意到現代西方嚴肅作家足以借鏡的地方，因此便將較進步的技巧和手法，應用到自己的作品中來。例如詩人卞之琳，就寫了不少多用隱喩和意識流的方法的詩篇。雖然大致說來用得並不成功，但他苦心孤詣想要捉摸現代西方詩歌的巧緻和緊密，是值得稱頌的。

一九三四年，名小說家沈從文主編天津和上海「大公報」「星期文藝」副刊，成爲京派著名的文學領袖。在他的領導下，這份每週出版一次的副刊，水準極高，旣反共，又前衛。北京新進作家如卞之琳、何其芳、蕭乾、蘆焚、麗尼等在這裏發表了不少最優秀的詩歌和散文。一九三五年，蕭乾接替沈從文爲副刊主編，仍舊保持同樣高的水準。

共產黨罵沈從文的時候，常常將他的朋友朱光潛罵在一起。朱光潛是一位美學家和文學批評家，在愛丁堡大學和斯特拉斯堡大學唸過書，回國後，寫了幾本論詩歌鑑賞和談論藝術的書，很受歡迎。共產黨拚命攻擊這幾本書，因爲它們與馬克思主義的文學觀點和價值迥然不同。實際上朱光潛只是克羅齊派第二流的美學家，雖然他對當代文學的評論相當敏銳。一九三七年，他擔任「文學雜誌」主編[一八]。這雜誌與「大公報」的文藝副刊相似，致力於培養嚴肅的文藝作品和文學批評，獲得平、津諸作家的支持。朱光潛在該雜誌創刊號上發表了一篇題爲「我對於本刊的希望」的社論，闡明他的文藝批評立場。他一開頭卽檢討了現代文學中兩個平行的病癥，卽「說教文學」和「脫離生活傾向」的文

學，然後他進而診斷這種疾病的性質，認爲這是因爲硬要文化與意識型態相一致的錯誤傾向所造成的。於是他結論說：

> 對於文學，我們同對文化和思想一樣 ， 抱同樣的態度。中國的新文學還處在萌芽階段，它還需要繁駁雜陳和不受阻礙地生長。我們主張盡力探索和嘗試，我們不希望某一特殊形式和風格成爲「正統」。這是我們新文學的試驗期。在這個時期，我們必定要忍受某種程度的浪費和犧牲。我們一定要走崎嶇和錯誤的彎路，我們不能期望馬上有什麼驚人的成就。但是種籽下得越多，收穫越會豐富。當不同的路向和風格都得到發展的時候，我們就能夠適當地研究並更正彼此的作品。在文學上，對我們自己和對別人一樣，頭腦清醒的批評和公正的批評，是保持健康的最好藥物。心懷叵測的惡意攻擊和互相吹捧，是缺乏藝術良心的表徵。沒有藝術良心，是不可能有眞正藝術成就的。別人的文學路向和風格，可能同我們全不相同，但是只要他們的意向是眞誠的、嚴肅的，我們仍應尊重他們。他們的努力方向或許不同，但是條條大路通羅馬。 只要我們努力向前， 我們就有可能經過不同的道路，最後替中國現代文學，建立起燦爛的前途。[一九]

朱光潛並沒有攻擊左派和共產黨作家，因爲他知道這樣做多半是無用處的。他希望無論是友是敵，都要互相容忍，這樣才能使新文學獲得進展。在一九三七年期間，「文學雜誌」、「文季月刊」和「宇宙風」大受文壇重視，足以與左派刋物相抗衡，看來朱光潛的希望似乎有實現的可能。但是他太近視了，沒有預見到抗日戰爭給共產黨玩弄文學的機會。共產黨以愛國爲名，使文學替自己的目標服務。因此，中國現代文學在抗戰期間，開了倒車。

一九二八年至一九三七年這十年中，起初是混亂的，因爲共產黨作家用盡一切手段來控制文壇 。 左聯的成立，不但表示他們已大獲全勝 ， 而且還制定了他們權宜折衷的手法：即政治情勢對他們不利時 ， 他們是願意妥協的 。 他們儘管攻擊反對他們

的人，發動許多激烈的運動，不過大體上，他們倒能自我約束，不使他們的作品太富煽動性，以便符合新聞檢查的要求。同在這個時期，另一些獨立的作家，努力維持他們的陣地，對文學作出認眞的貢獻。結果，在這十年中，是中國現代文學最發達的時期，尤以小說成就最大。新的小說作家如茅盾、老舍、沈從文、張天翼等，比起魯迅、葉紹鈞、郁達夫以及別的早期作家來，作品更見多姿多采。當然，該時期大多數的小說家，因受左傾思想所牽制，很難有獨特的個人表現，不過他們人數如此眾多，而且他們都孜孜不倦，這就是這個時期創作活力的最好明證了。

## 第五章附註

㊀蔣介石在「蘇俄在中國」一書裏承認：「我們在宣傳上缺乏主動，在思想上缺少內容。」見 ***Soviet Russia in China,*** **p. 215.**

㊁見黃人影編的「創造社論」，其中刊有王獨清的文章和郭沫若、張資平的答辯。郭文題爲「創造社的自我批判」，張文題爲「讀創造社論」。

㊂「語絲」於一九二四年創刊，一九三一年停刊。關於它的詳細歷史，請參考川島著的「憶魯迅先生和『語絲』」一文，載一九五六年八月份「文藝報」。這篇文章糾正了魯迅「我和『語絲』的始終」一文（見「魯迅全集」，4）中的若干錯誤。

㊃辛克萊在二十年代後期的中國很出名。他的「拜金藝術」（一九二五年出版），對革命作家是一本很重要的著作。

㊄這篇題爲「革命時代的文學」的演講稿收在「而已集」中，見「魯迅全集」，3，四〇二——四一〇頁。

㊅「文學」不是左聯主辦的雜誌，嚴格說來，它甚至稱不上是左派刊物。傅東華在他一九三七年寫的「十年來的中國文學」一文中，就曾明白表示「文學」不屬於左派文學運動，而認爲它是「小說月報」的繼續，是推行周作人最初所說「人的文學」的現實主義傳統。由於傅東華和他的後繼者王統照，從前都是文學研究會分子，所以他的說法，應可相

信。（傅翻譯過荷馬、密爾頓和西方其他古典著作。抗戰時，又譯了「飄」，銷路甚好。左派作家是不屑翻譯這部美國暢銷書的。）但是統觀「文學」雜誌內容，大致可以確定，它的確是當時的「明星」雜誌：長期撰稿的「明星」，如魯迅、郭沫若、茅盾、夏衍、張天翼等，都是當時著名的左翼作家和共產黨作家。再說，它與三十年代中期其他左派或共產黨刊物一樣，是經由生活書店發行的。因此，儘管傅東華認爲不是，在我看來，這個雜誌的左派性質是很明顯的。

正因爲它採取比較有彈性的左翼政策，吸引了許多著名的作家，所以「文學」無疑是當時最具影响力和最持久的左派雜誌。反之，左聯主辦的雜誌，號召力都有限，而且性質太專門。三十年代中期的其他左派雜誌有：「譯文」，黃源主編，得魯迅支持，着重蘇聯文學的翻譯；「作家」月刊，孟十還主編，得馮雪峰和胡風支持；「文學界」由周淵（這是一個集體的化名）主編，得周揚支持。後兩個雜誌，代表一九三六年春左聯解散後左派和共產黨作家中兩個對立的派別。詳情請閱本書第十三章。

㊆見馮雪峰「回憶魯迅」第一二六頁。

㊇我所引用的中文資料，同黃松康的「魯迅與現代中國新文化運動」一書中所說一樣，認爲瞿秋白是一九三五年六月十八日處死的。但諾茨（Robert C. North）的「莫斯科與中國共產黨」一書中說他處死的日期是一九三五年一月十八日。諾茨顯然在這裏弄錯了，但他敍述瞿秋白之死的情形，是值得引述的，因爲他使我們看到一個具有典型浪漫主義的小資產階級革命家，以烈士身份受刑前的「豪情」：

> 據「紅色舞台」一書作者李昂的記載，瞿秋白因爲受肺癆折磨，所以在「長征」開始時，毛澤東命令他留下來。後來被國民黨軍隊捕獲，關在牢裏，以迄一九三五年一月十八日行刑爲止。據當時傳說，行刑之日，人們用擔槓將他從牢裏抬到刑場。於是他乾了一杯威士忌酒，要了紙張和筆墨，寫下一首詩……傳說又謂，然後他用俄文唱國際歌，香烟無力地夾在指縫裏。

㊈根據劉綬松的「中國新文學史初稿」第一卷中說，「亂彈及其他」是在一九三八年由上海霞社最先出版。我所引用的是「增訂本」，也是由上海同一出版社於一九四九年出版的，書名僅「亂彈」二字，瞿秋白的雜

文，幾乎全收進去了。

⓾見李何林編「中國新文學史研究」一書中所收集的張畢來「一九二三年『中國青年』幾個作者的文學主張」。後來張畢來又在他的「新文學史綱」第一卷裏肯定「中國青年」這批人的重要性。

⓫見宋陽（瞿秋白）：「大眾文藝的問題」，原載一九三二年六月上海出版的「文學月報」創刊號。

⓬見 John De Francis 著的「中國的民族主義和語言改革」第五章「蘇聯的影响」。

⓭引自李何林的「近二十年來中國文藝思潮論」第二八五頁。

⓮曹聚仁在「文壇五十年（續集）」中說「大眾語」運動是他於一九三四年夏天與陳子展、陳望道、夏丏尊、徐懋庸、葉紹鈞和樂嗣炳等討論後的產物，他並且嘲笑共產黨文學史家將這個運動的領導歸功於魯迅或瞿秋白。曹聚仁要澄清這個運動的實際情形是對的，但他沒有注意到這個運動與早期「大眾文藝運動」有關。如果我們翻閱瞿秋白的著作，那末就不能不同意共產黨史家所說，瞿秋白絕對是大眾語和拉丁化運動的發起人，雖然他從未使用過「大眾語」這個口號。

⓯關於一九五五年以來簡體字和語言改革的其他方面資料，請參看夏道泰一九五六年由耶魯大學出版的「中國語言改革」（*China's Language Reform*）和一九五六年八月「遠東季刊」第四期米爾斯（Harriet C. sMill）著的「中國語言改革的最近發展」（"Language Reform in China: Some Recent Developments"）一文。

⓰「太白」由陳望道主編，有茅盾、陳子展、徐懋庸和曹聚仁等人的協助，主要發表雜文、報告文學和通俗科學小品。當然，「申報」的「自由談」多年來已是左派雜文作家（尤其是魯迅）的天下。

⓱周作人認爲現代文學運動是回到自我表現的理論，在他「中國新文學的源流」中，有詳細敍述。

⓲一九三七年七月抗日戰爭爆發後，「文學雜誌」便停刊了。戰後在一九四七——四八年間，由朱光潛復刊。此雜誌與一九五六年在台北創刊，由夏濟安主編的「文學雜誌」完全是兩回事，不可混淆。

⓳見朱光潛的「我對於本刊的希望」，刊在一九三七年五月在北平出版的「文學雜誌」創刊號。

# 第六章　茅盾（1896—）

譚松壽譯

雖然自一九二一年以來出任「小說月報」主編起，沈雁冰即已成爲現代中國文壇上的中堅分子，但是他眞正脫穎而出，大露鋒芒，卻在以茅盾爲筆名在「小說月報」連載發表（一九二七至一九二八）他的三部曲「幻滅」、「動搖」、「追求」之後。與同期作家比較，在他奠定寫作事業之前，他在寫作技巧和生活體驗兩方面，均曾痛下苦功。茅盾原籍浙江桐鄉，在杭州的一間中學畢業後，即進入國立北京大學就讀；三年後，因經濟困難而輟學。及後進入上海的商務印書館當校對，旋即升任編輯。在這成長時期內，他在閱讀方面，涉獵甚廣，尤愛狄更斯、左拉、莫泊桑、托爾斯泰和契訶夫等名家作品。其後，他主編「小說月報」，得有機會對西洋文學作進一步鑽研。㊀他除了每月經常綜合報導一些國外文學簡訊外，還著文介紹現代文學名家；對波蘭、匈牙利、挪威、瑞典，以及歐洲其他一些小國的文學，尤爲關切。同時，他更在該雜誌上發表了一些文學批評的文章，討論中國文學界的當前狀況，其中論調鞭辟入裏，惜稍嫌局限於自然主義的觀點而已。

一九二三年，茅盾辭去「小說月報」編輯職位，投身政治。他早在一九二一年加入了共產黨，不僅熱心參與當時共黨的勞工運

動和宣傳工作， 還在上海大學教了一個時期書。 這間學校是馬克思主義信徒的訓練中心，負責人均爲共黨著名領袖人物。在北伐期間，他在軍隊政治部擔任宣傳工作。漢口易手後，他出任當地「民國日報」的編輯。一九二七年春天，國共分裂，他亦隨即退出政治圈子，在牯嶺養病。同年八月初，他搬到上海，約有半年光景，深居簡出，埋首著作，同時他也脫離了共產黨。⊜根據他個人在北伐期之內及以後的經歷，寫成他的三部曲。後來三部書彙合起來，總名叫做「蝕」。該書涉及範圍極廣而寫作態度認眞，比較起來，那些早期由王統照、張資平和蔣光慈所寫作品，便黯然失色了。一九二八年下半年，正在日本渡假的茅盾，已在本國被公認爲中國當代最傑出的長篇小說家了。

自「蝕」一炮而紅後，茅盾跟着寫了五個短篇，後來均收在「野薔薇」這集子裏。這五個故事的主人公都是年青的女性，她們均處身在新思潮與舊社會的衝突裏面。一九二九年，他另一出色的長篇小說「虹」又在「小說月報」上連載 。 此書內容雖然離不了共產主義理論的氣味，但其心理描寫，卻有深度。隨着在一九三一至一九三二年間，又有兩個並無多大價值的中篇：「三人行」和「路」。這是描寫當時的學生生活的小說，充滿着濃厚的共產主義色彩。他第三部重要的長篇創作是「子夜」（一九三三）。這書雖然有點冗長沉悶，但是很具氣勢，不愧爲自然主義中的力作。 中共文學批評家一直以此爲茅盾的傑作。 「多角關係」（一九三五）寫一九三四年時的金融恐慌，故事發生在上海附近的一個小鎭。全書規模比「子夜」小得多。從一九二八至一九三七年間，茅盾寫的短篇小說，除了「野薔薇」外，還有三個集子， 後來差不多都收在開明書局出版的 「茅盾短篇小說集」內，分成兩冊。本章所討論的，主要是「蝕」、「虹」、「子夜」和個別重要的短篇小說，至於中日戰爭爆發後茅盾的發展，則留在第十四章再講。

「蝕」講的是從一九二六至一九二八年這兩年動亂時期的事。「幻滅」是這三部曲中份量最輕的一本，而茅盾在這書中，透過兩個背景不同的女子（一個未經世故、富於理想，一個看透人生，玩世不恭）不同的感受來分析「經驗」——這是茅盾小說中愛用的對比手法。女主角靜來自一個小鎮的小康之家，由於熱心向上，因此跑到上海某大學唸書。但可惜當她一接觸到人生醜惡的一面時，便心灰意冷了。而她的朋友慧女士，到過法國唸了幾年書，見過世面，她在世途上受過挫折，不過她表面上裝出滿不在乎的樣子，藉以掩飾她內心的焦急和理想破滅的痛苦。這也正是靜幾年後要走上的路。

在「五卅」慘案周年紀念的那天，這兩位女子在抱素的陪同下去看電影。抱素是靜的同學，一直追求着她，但現在發現慧更易上手，而且談吐有趣，便立即轉移目標去了。而慧對他的態度，不過是敷衍而已。由於靜感到「現在抱素是可憐的」，再加上不忍峻拒他的要求，終於胡裏胡塗地獻身給他。等她發現抱素竟是個「輕薄的女性追逐者」而且還是個「無恥賣身的暗探」時，已經太遲了。她悲憤交集，跑到醫院裏躲起來，竟染上了猩紅熱。在療養期間，最令她開心的是看到一班老同學。他們來醫院探視她，大家興高采烈地談論着國民革命軍北伐旗開得勝的消息。後來，靜便跑去當時的革命基地武漢去與他們匯合。

雖然她在南湖第二期北伐誓師典禮（一九二七年四月二十日）中看到了種種令人感奮的場面，但同事間那種對事輕浮苟且的態度，卻又令她不寒而慄，連最初獻身革命工作的原意也打消了。當時，由於歐風美雨的影響，傳統的倫理道德因此式微，男女間的關係已淪爲官能享受的追求，政治上的腐敗亦隨之而生。慧對這種生活滿不在乎，覺得好玩。但靜卻無法隨波逐流，工作換了一份又一份，弄得整天怏怏不樂，自怨自艾。最後她進了九江一間專醫輕傷官長的小病院裏當看護，在那裏碰到一個名叫

強猛的病人，兩人墮入情網。強猛是個未來主義者，生活只求刺激享樂，與當時的革命理想背道而馳。強猛出院後便與靜到牯嶺去，在那裏過了一段短暫甜蜜的日子，也暫時把戰爭與政治的黑暗拋諸腦後了。可是不久，強猛奉召歸隊，靜又得面對另一段空虛的歲月了。

「幻滅」勾劃出來的僅是革命經歷的輪廓。靜在本書中所扮演的角色，使我們看到當時個人和社會之間的差異：在大動亂的形勢中，個人的努力實在渺不足道。照茅盾的意思，那些參加北伐運動的年青革命工作者，都是爲了求取個人解放和効忠國家雙重理想而努力的。靜之兩種理想都無法達到，部份的理由可能是她個人的感性問題。不過，當一個如此有意義的行動失去了原來的面貌而變得有點滑稽時，她所採取的態度，也實在是無可奈何的。

在「動搖」中，茅盾進一步探索革命的熱忱和現實的衝突問題。一九二七年一月，國共部隊佔領了湖北靠近長江邊上的一個小縣。鎮上有不少店東和土紳，而胡國光就是這裏面的一個反動投機份子。他對新政府的成立，頗感惶恐，乃運用手腕爭取得戚友的支持，獲選爲一個新成立的商民協會的委員，並假作熱心革命，利用激烈的革新言論掀起店員和附近村農的仇恨和恐慌。當地的縣黨部代表方羅蘭對這種有增無已的威脅，簡直是束手無策。更令他感到痛苦的是他的太太懷疑他與女同事孫舞陽有染，初則作無聲抗議，繼而提出離婚的要求。在此重重打擊之下，他只好任令那些黨部內外的壞蛋把原定的好幾種改革計劃搞得一塌胡塗了。

省裏派來的特派員也被胡國光的花言巧語所瞞騙了，這使他變得更加猖獗。他借打破封建的宗教和婚姻的束縛爲題，把所有的尼姑、孀婦、婢妾解放出來，造成全城的一片混亂。後來，另一位省特派員終於揭穿了他的陰謀，可惜爲時已晚。到了一九二七年五月，國民黨的清黨運動早已推行，其時胡國光已經勾結了

業已抬頭的國民黨右翼，使出種種恐怖手段，弄得縣裏各人驚惶不可終日。許多左翼黨員慘被肢解殺戮。方羅蘭夫婦和孫舞陽也僅以身免，逃到附近的一座破庵裏。

胡國光不僅是禍亂的罪魁， 也是一個好色之徒； 他醉心權勢，但求食人自肥，正是自然主義小說中常見的人物。雖然他在這小說中佔着如許重要的地位，眞正能表現書名「動搖」這主題的，卻是他的對手方羅蘭。無論在私生活裏或政治生涯中，他都是個飽受挫折的自由主義和理想主義者，既無法適應根深柢固的傳統生活，亦無法應付偏激的思想。茅盾利用他在婚姻上不幸的處境來刻劃他生命的空虛。 方太太梅麗代表傳統的舊禮教， 對現在無法適應，對渺茫的將來她又缺乏勇氣去接受；而孫舞陽則像「幻滅」中的慧一樣，是個現代虛無主義者，擺脫了傳統的舊禮教和迷信，到頭來卻被捲入革命的漩渦裏。在這種象徵手法的處理下，方羅蘭等三人後來躲進去避難的那座破庵，正代表了古老腐朽的中國。書結束時，梅麗看見了一個夢魘般的幻象：這座建築物倒下了，而潛伏在那裏的一切象徵性的生機，皆給壓扁而不再復甦。

在政治方面，令方羅蘭感到困擾的，不單是胡國光那一種人所造成的反動暴亂，還有黨部人士昏庸無能所導致的惡果。他們所做的事，名爲改革，其實是助紂爲虐。在大屠殺的前夕，方羅蘭聽到自己良心上的呼聲，深責着他自己和他的同僚：

> 正月來的賬，要打總算一算呢！你們剝奪了別人的生存，掀動了人間的仇恨， 現在正是自食其報呀！ 你們逼得人家走投無路，不得不下死勁來反抗你們，你忘記了困獸猶鬭麼？你們把土豪劣紳這四個字造成了無數新的敵人；你們趕走了舊式的土豪，卻代以新式插革命旗的地痞；你們要自由，結果仍得了專制。所謂更嚴厲的鎭壓，即使成功亦不過你自己造成了你所不能駕馭的另一方面的專制。告訴你吧，要寬大，要中和！惟有寬大中和，

才能消弭那可怕的饑殺。現在鎗斃了五六個人，中什麼用呢？這反是引到更厲害的饑殺的橋樑呢！㊂

上面這些話， 說得既坦白，又富同情心， 就爲這個原因，「動搖」這本小說，對今日生活在大陸的中國人說來，應比當年初出版時更見政治上的重要性 。 盡管茅盾筆下把方羅蘭貶成弱者，可是，通過他對這個主角內心矛盾和痛苦的描寫，卻使我們體會到暴政可惡這個不容置辯的眞理。雖然我們無法知道茅盾在寫這三部曲時，有沒有體會到以下兩點眞理——其一是：單憑意志幹一番事業，一個人免不了會腐敗；其二是：除非私慾能夠及時制止，否則一切追求空泛理想的政治手腕都是罪惡的——可是我們感覺到，在「蝕」這本小說裏透露出來的悲觀色彩，好像作者已經體驗到這些問題的端倪了。在「幻滅」和「動搖」裏那班年青大學生（尤以後者爲甚），他們的失意消沉和空虛不單說明了舊社會的罪惡，同時亦說明了如果不是以仁愛和智慧做基礎，那麼一切極端的政治行動是無濟於事的。這種看法正好和共產主義的基本信條互相抵觸，因此三部曲一出版後就受到共黨文學批評家的攻擊。不過，茅盾雖身爲共黨同路人，但寫本書時卻站在小說家的立場，說了小說家應說的話。答覆那些攻擊時，他只能說他的三部曲祇是一部客觀的當代史，只要符合這原則，他自己的思想是否正確，不容批評家質問。

「追求」是以參加過革命，但現在已經失望了的一班青年人在上海的一間校友會裏開始的。他們雖然因爲看見了洶湧澎湃的革命逆流而難過，但他們仍沒有放棄希望，要做一點事，不僅爲個人的安身立命要如此，對社會亦該如此。然而，在書中，我們卻看到不少的例子，證明這種熱忱和頹廢的虛無主義永遠是勢同水火的。在這羣人中，最特出的代表是章秋柳，她重演了慧和孫舞陽的角色，只不過帶着更多辛酸的味道。在這次聚會中，她愛上了舊同學史循。他如今變得枯瘠衰頹，整天盤算着如何自殺，

跟在校時相比，簡直有天淵之別。聯歡會後不久，他眞的試圖自盡，後來在章秋柳的小心照顧下，慢慢康復起來。他們住在一起，生活得放蕩形骸；由於縱慾和酗酒，史循終於在一次野餐中死去。章秋柳由他身上染了梅毒，精神也日漸崩潰了。但遭遇厄運的並不只她一個：她有些朋友給政府正法，有些則淪爲流鶯。

參加這次聚會的還有章秋柳以前在校時的戀人張曼青。如今，他簡直變得像是另外的一個人：步步爲營，目光如豆。他把自己最後的憧憬寄託在兩件事上：希望自己在一間中學裏做個盡職的教師，更希望和女同事朱近如婚後能獲得眞正的幸福。朱女士原本在他的眼中是嬌柔可愛的，但在婚後，竟變得潑悍不堪。她的淺薄庸俗，使曼青發覺這個原先他認爲理想的女性，原來不過是「一件似是而非的假貨」。

另外還有一個同學叫王仲昭。在同一天內，他參加過那個海灘狂歡野餐，和張曼青的婚禮。目睹一切亂子，但自己卻安然無恙，眞不禁有些沾沾自喜了。何況他編的本地新聞版，幾經和總編輯力爭，得到全權處理的自由，可以放手去幹了。他對自己的新聞事業，抱着滿腔熱望，另外一件值得他高興的事是他快要結婚了。這位女朋友，比起朱近如來實在勝多了，旣漂亮，又善解人意。可是幾天後，他接到一封電報，他的未婚妻撞車傷頰，形相可能永遠毀掉了。

以這樣一連串的災禍來做故事的結束，實在不過是一種庸俗劇的老套；從這點來看，這本小說頗嫌矯飾。但茅盾能利用細膩入微的心理剖析烘托出「造化弄人」的主題，足以彌補他那較爲明顯的過失。就拿張曼青和朱近如的故事來說，眞是一齣失敗的婚姻和理想破滅的戲劇的縮影，使人不禁想起英國女小說家喬治·艾略特的小說「密得馬區」（*Middlemarch*）裏的一對夫妻，Lydgate 和 Rosamond。綜觀這三部曲（其中以「追求」尤甚），茅盾所表現的虛無主義，在精神上和海明威、赫胥

黎及伊夫林・瓦（Evelyn Waugh）等名家的早期作品，實在是一脈相承。所不同的，上述那幾位英美作家所注意的是第一次大戰後和同時脫離了維多利亞時代精神價值後所產生的道德瓦解。茅盾的三部曲更富自然主義的色彩，但他對國共合作失敗後和同時傳統道德式微後的青年人的行止，作了同樣深入的探討。雖然「蝕」的文字稍嫌穠艷，趣味有時流於低級，然而在中國現代的小說中，能眞正反映出當代歷史，洞察社會實況的，「蝕」可算是第一部。尤其難能可貴的是它超越了一般說教主義的陳腔濫調。在這本作品裏，我們處處看到作者認識到人力無法勝天這回事。

「虹」是茅盾的第二部長篇小說，而從好多方面來說，這也是他作品中最精彩的一本。自一九二八年他和他的批評家發生論戰後，他的共產思想漸趨正統，對中國社會的種種評論，更奉正統的馬克思主義為圭臬。儘管如此，在這本小說裏，他剖析心理的能力比前更進一步。在這本小說裏，他再次利用女性的觀點來觀察事物，不過，虹裏面的女主角梅女士的性格頗為錯綜複雜，和「幻滅」中的靜女士大異其趣。梅女士實在是作者所有小說裏寫得最用心，同時也是最引人入勝的女主角。在本質上，她雖然是個舊式的女子，但比起靜來，她不輕易向現實低頭。對新經驗常覺好奇，對人生眞諦的追求，比靜嚴肅得多。這篇小說就是記載介乎「五四」（一九一九）和「五卅」（一九二五）這兩個意義重大的日子之間，梅女士追求人生意義的過程。

整個故事除了序曲外，分為三部份。在第一部份內，梅還是四川成都內一間中學的女學生，力圖逃出傳統樊籠。她所以肯下嫁表哥柳遇春，一來是由於愛人韋玉的軟弱無能，令她太失望；二來她的父親由於在經濟上得過柳遇春不少的幫忙，因而大力促成這段婚事。柳遇春是蘇貨鋪的主人，但可沒有受過甚麼教育。他極力想討好新夫人，但卻適得其反，使到夫妻間日益疏遠。最

後梅離開了丈夫，到另外一個城市去尋找韋玉；可惜這人依然軟弱如昔，無可救藥。

在第二部份裏，梅在四川瀘州的一間頗爲前進的師範學校裏覓得一份教職，力求自立。但是她發覺周圍那班教師，整天儘是勾心鬬角，荒唐兒戲，而自己也正逐漸墮入這種腐化的生活圈子裏——這正和她的宗旨背道而馳。她一方面對自己感到噁心，另一方面，目睹那一羣羣拜到裙下的，阿諛奉承的人，又不禁產生了一種從未曾有過的滿足虛榮感覺。最後梅給惠師長看上了。惠師長是個典型的民國初期的將軍，滿口新思潮，家中卻蓄了五個妻妾。他用了個頗爲得體的名目——家庭教師——巧妙地把梅安置在家中。

第三部份描述梅在上海開始了一種新生活。她遇到一班老朋友，其中一些已成爲共產黨員了。在這一羣人中，她領悟到這許多年來自己所以從未眞正快樂過，乃是由於個人主義的不濟事。尤其是當她面對着梁剛夫——在工人中間活動的共黨領袖——總不禁產生一種自慚形穢而不甘認錯的感覺。這是她一生中第一次遇見這樣的一個面對她的美貌而毫不動心的男人，而他對自己的理想如此鞠躬盡瘁，卻使她佩服得五體投地。最初，她對於投身共產主義的運動雖猶豫了一陣，但目睹當時由共黨煽動的「五卅」示威運動，這一股狂熱使她髣髴脫胎換骨地成了一個新人：她在街頭上大聲疾呼地演說，而且公然斥罵那些印度巡捕。

在這本小說的第一部份裏，茅盾一下子就把所有由盲婚制度所造成的糾紛、仇恨和怨懟透徹地刻劃出來。相形之下，隨後所有採用同樣題材的小說，便顯得有些多餘的了。那些作品，不外乎高呼打倒封建思想的口號，千方百計地去賺取讀者的眼淚。人物千篇一律，來來去去總是這樣一堆人：被逼成婚備受摧殘的少女，專橫暴虐的父親，溫柔多情但又軟弱無能的情人，不善體貼、笨頭笨腦的丈夫。不過，我們可以肯定的是：即使是一對在

盲婚制度下所產生的最不幸的夫婦，他們之間的種種關係，對於一個嚴肅的小說家來講，總有一些值得深入研究的題材罷？事實上，一對從未謀面的新人，彼此間心理緊張，因而產生種種感受和情緒，這已夠把我們的小說家帶引至一個傳統中國小說家從未曾探索過的新境界。「虹」所走的方向是對了。

梅是「新青年」的忠實讀者，對「傀儡家庭」一劇耳熟能詳。當她想到自己迫近眉睫的終身大事時，覺得自己髣髴成了林敦夫人（Christine Linde）的化身。照梅的看法，林敦夫人比娜拉勇敢得多了。對於新的處境，她並無所懼，並深信自己絕不會被婚姻關係所束縛。然而，當她發覺自己在丈夫的懷抱中變得如此出奇的軟弱和柔順時，只好歸咎於本身意志的脆弱。由於這種深受恥辱的感覺，她想多找理由去憎恨她的丈夫，藉以挽回自尊。不久她就找到藉口，一來柳遇春對韋玉仍有妬心，二來她發覺到他婚前嫖妓的荒唐事。

柳遇春粗鄙無文，這與他的出身和環境有關。但茅盾並沒有把他寫成一個毫無同情心的人，在他哀求妻子回心轉意的一幕裏，他的處境還帶有點悲劇意味。這時他們正在分居，他懇求她時的一段話，相當感人有力：

> 你有你的道理，我不說你錯！可是你看，難道錯在我身上麼？我，十三歲就進宏源〔當鋪〕當學徒，穿也不暖，喫不飽，掃地，打水，倒便壺，挨打，挨罵，我是什麼苦都喫過來了！我熬油鍋似的忍耐着，指望些什麼？我想，我也是一個人，也有鼻子、眼睛、耳朵、手、腳，我也該和別人一樣享些快樂，我靠我的一雙手，喫得下苦，我靠我的一雙眼睛，看得到，我想，我難道就當了一世的學徒，我就窮了一世麼？我那些時候，白天挨打挨罵，夜裏做夢總是自己開鋪子，討一個好女人，和別人家一樣享福。我赤手空拳掙出個場面來了，我現在開的鋪子比宏源還大，這都是我的一滴汗，一滴血，我只差一個好女人；我沒有父母，沒有兄弟姊妹，我雖然有錢，我是一個孤伶鬼，我盼望有一

> 個好女人來和我一同享些快樂。看到了你，我十分中意，我半世的苦不是白喫了。可是現在，好像做了一場夢！我的心也是肉做的，我不痛嗎？人家要什麼有什麼，我也是一樣的人，我又不貪喫懶做，我要的過分麼？我嫖過，我賭過，可是誰沒嫖沒賭？偏是我犯着就該得那樣大的責罰麼？ 犯下彌天大罪， 也還許他悔悟，偏是我連悔悟都不許麼？你說你是活糟蹋了，那麼我呢？我是快活麼？你是明白人，你看，難道錯都在我身上麼？㊃

這一番雖「唯物」而動感情的說詞，使梅那種自以爲是的理想也不禁有點動搖了 。 而且她對柳遇春婚後依然無微不至的慇懃，覺得有點招架不住，恐怕會被他感化：

> 每天黃昏的時候他回來 ， 總帶一大包水菓點心之類送在梅老醫生房裏；另外一小包，他親自拿到梅女士那裏，悄悄地放在桌子上，便走了出去；有時也坐下略說幾句，那也無非是些不相干的事情。他又常常買些書籍給梅女士。凡是帶着一個「新」字的書籍雜誌，他都買了來；因此「衞生新論」，「棒球新法」，甚至「男女交合新論」之類，也都夾雜在「新青年」、「新潮」的堆裏。往往使梅女士抿着嘴笑個不住。大概是看見梅女士訂閱有一份「學生潮」罷，他忽然搜集了商務印書舘和中華書局出版的所有帶着「潮」字的書籍，裝一個大蒲包，滿頭大汗地捧來放在梅女士面前說：
>
> 「你看；這麼多，總有幾本是你心愛的罷！」
>
> 對於柳遇春這種慇懃，梅女士卻感得害怕，比怒色厲聲的高壓手段更害怕些；尤其是當她看出柳遇春似乎有幾分眞心，不是哄騙，她的思想便陷入了惶惑徘徊，她覺得這是些無形的韌絲，漸漸地要將她的破壁飛去的心纏住。可是她又無法解脫這些韌絲的包圍。她是個女子。她有數千年來傳統的女性的缺點：易爲感情所動。㊄

在描述梅和柳遇春間婚姻的不和與糾紛時，茅盾用了近百頁的篇幅，細意刻劃這齣戲中兩人微妙的心理。在他以後的小說裏，再

也見不到同樣長度的絕妙文字。

「虹」實在是一個近代中國知識分子的寓言故事。在第一部份裏，那時正是新文化運動的初期，故事裏的梅小姐，是一個典型的易卜生個人主義的信徒，正企圖擺脫代表根深蒂固的傳統的柳遇春。至於她的愛人韋玉，則象徵了托爾斯泰的「作揖主義」。（「新青年」介紹了不少西方的思想家和文學家，但爲了迎合他們自己的知識的模式，不惜將這些人物加以歪曲；因而托爾斯泰後期的哲學，便被認爲是一種否定自我的哲學，並因此「惋惜」一番。）小說的第二部份，將當時知識分子的另一面加以戲劇化。在二十年代的初期，個人主義已經瀕破產階段，因此有些人縱情色酒，對各事採取不負責態度。梅所處身的前進學校，正是過渡時期中國的縮影；和她一起的那班教師，濫用着新得來的自由：他們在私生活上浪漫荒唐，在政治上鈎心鬬角，可以說是「迷失的一代」的另一個版本。至於那個惠師長，雖然披上改革家的外衣，骨子裏卻是個野心勃勃，荒淫好色之徒；他代表那一羣擁有相當實力的集團，正趁着禍亂而混水摸魚。對於這一班人，梅雖然不免受了多少沾染，但她的評論卻是一針見血的：

> 這班人，跟着新思潮的浪頭浮到上面來的「暴發戶」，也配革新教育，改造社會麽！他們喫「打倒舊禮教」的飯，正像他們的前輩喫「詩云子曰」的飯，也正像那位「負提倡之責」的「李師長」還是喫軍閥的飯。㊅

這小說的第二部份是梅處身在這特殊的頹廢時期的實錄，雖然比不上第一部份那樣引人入勝，但仍然保持作者原有的風格，以及那種追求自己心目中理想的赤誠。相形之下，描述中國接受馬克思主義洗禮前夕的第三部份，就遜色多了。梅拋棄了封建傳統和個人主義而去接受共產思想，正是當時中國一班青年中頗有代表性的一種選擇。論理梅終於聽信了馬克思主義那種頗富煽動

性的言論，這種信仰上的轉變，和她以前那種思想上的糾紛一樣，不難成爲同樣動人的題材。可惜的是，作者在這一部份裏加強了宣傳的調子，使小說的眞實性削弱了許多。

關於信仰的選擇問題，艾略特曾經肯定了理智是重於情感的。由於共產主義知識理論基礎的膚淺，因此，共產作家對讀者的一貫戰略是「訴諸情感」，尤其是訴諸小資產階級的罪惡感——情感一動，他們就難冷靜地去探求眞理了。雖然在本書第三部份裏共產主義的說教味道很重，但梅之所以變成一個虔誠的共產主義信徒，主要是受了梁剛夫的影響。梁剛夫可說是推動馬克思主義的最理想工具，但以小說人物的塑造來看，他和梅、柳遇春等人所處的世界，眞有天淵之別。自蔣光慈以還，所有中國革命小說都幾乎千篇一律地出現這樣的一個英雄人物：他具有鐵一般的意志，絕不濫用感情，不受美色所誘，不爲敵人的威嚇所屈。他帶着神秘的色彩，獨往獨來，對社會不滿。這種風格，在文學上，與拜倫筆下的那種英雄角色是一脈相承的。這種人在所謂共產主義浪漫文學中佔了很吃重的角色。因此，「虹」結尾的失敗並非是由於茅盾鼓吹共產主義思想，而是他無法像在這小說的前半部中用寫實的和細膩的心理手法去爲這種思想辯護。在最後的一部份裏，無論在思想上或情緒上的描述，已不復見先前那種眞誠的語調了。

在「子夜」裏，茅盾繼續以小說的手法來反映中國近代史的一頁。茅盾爲了寫這本書，爲了要透徹地表露一九三零年的中國面貌，曾上窮碧落下黃泉地去搜尋有關資料，務使本書在史實方面，做到無懈可擊的地步。書中的另一特色，是對當時的政治經濟形勢詳作報導，軍政界聞人也提到了不少。可是這種種，每每反而使得讀者不耐和厭煩；如果我們勉強把它看作一本微帶悲劇意味的小說，那麼，最少在技巧方面來講，它並未超越「蝕」和「虹」的成就。我們在本書不難發覺到茅盾的同情心範圍縮小

了，代之而起的是自然主義的漫畫手法和誇張敍述。在上述兩本小說中，譏諷誇張乃至色情的手法，整個來講是與蔓延在小說中那種虛無主義色彩配合的。可是在「子夜」裏，卽使茅盾平日描寫得最見功夫的女主角——不管是多愁善感性的也好，玩世不恭式的也好——都失了水準，淪爲漫畫家筆下的人物。茅盾的小說家感性，已經惡俗化了。

自一九二七年共黨被清除後，右派的國民黨政府便失去了一大部分知識份子的支持。而且，有一段頗長時間，對一些擁有相當實力的叛離集團，簡直束手無策。一九三〇年，國民黨政客汪精衛勾結軍閥馮玉祥，在華北叛變。而共黨份子則乘機到處煽風點火，在鄉村中發動赤農叛亂，在工業城市裏搞工人罷工。同年七月共軍彭德懷部隊攻陷長沙。「子夜」的故事就在這動盪的環境下，在上海展開。當時上海的工業遭受重大打擊，而公債市場也隨着時局而急升驟降。本書主角吳蓀甫是工業界的巨子，對中國工業頗具信心。他屬下的絲廠業務蒸蒸日上。他又投下巨資，大力發展他的家鄉(浙江雙橋鎭)，使它日漸趨向現代化。但故事開始時，他在家鄉的資產已因共黨的叛亂而報銷了。而他的絲廠，亦在不景氣下，顯得奄奄一息。不過，吳蓀甫卻一點也不氣餒。這時，適値若干較小工廠無法償還債務，他便用極低代價把它們吞倂過來，從而鞏固他那絲業王國的地位。然而，他卻忽略了一件事：要維持這些工廠，需要大量現金。果然後來他周轉不靈，這些小工廠也把他拖垮了。

於是吳蓀甫便向公債市場打主意。初期雖稍有斬獲，但於事無補，兼以共黨份子在工廠內發動連續不斷的罷工，更使他一籌莫展。況且，公債市場一直是趙伯韜的天下。趙伯韜好色，是個有大量美資做後台的財閥。作爲一個民族資本家的吳蓀甫，絕非他的對手。但吳蓀甫一來本就瞧不起這種洋掮客，加上趙伯韜有意倂吞他的企業王國，迫他俯首稱臣，更加強他要和趙伯韜一決

雌雄的決心。公債市場內最後決鬪一幕，他把工廠和住宅全部押掉來做「空頭」，用以對抗趙伯韜買進看漲的策略。若非他的姊夫杜竹齋倒戈相向，吳蓀甫本可得逞；可惜這一個他推心置腹的合股人竟偷偷地把資金投到趙伯韜那邊去，這一下子，吳蓀甫可就完了。

如果我們要對全書作一個更詳細的交代，那非得要提一提書中若干家鄉裏小穿插的故事不可。譬如說，吳蓀甫家鄉的禍亂，因之而起的國民黨基層幹部的恐慌；工廠工人的罷工及吳蓀甫三番四次的企圖鎮壓；上流社會資產階級年青人的滑稽行徑，以及當時被困在上海，頭腦封建的老一輩人受到折磨時那種窘迫場面等等。不過，中心人物仍是吳蓀甫。從這角色的性格及含意去分析，我們可以看出茅盾在這小說中其取材及結構的態度。

從一方面來看，吳蓀甫是一個在無可抗拒的命運或環境下受到打擊的一個傳統的悲劇主角。這種角色，在左拉、Norris 和 Dreiser等自然主義作家的小說中，實在屢見不鮮。但在另一方面來看，吳蓀甫不啻是那個可憐的、瞎眼的 Oedipus 的化身。他心懷大志，滿腔熱忱，一心要利用本國資源將中國工業化，但由於從未留意過馬克思主義的啓示，所以雖則一敗塗地，仍沒有覺悟過來。他沒有認清歷史動力之重要性。只有這種動力最後得到發揮出來，中國才有救。他沒有看到這一點，這是他的悲劇。只要封建思想及帝國主義狂潮未滅，一切促進民族事業發展的努力都是枉然的。吳蓀甫雖然抱負不凡，但他卻未能認識到，中國的政治和經濟制度，實在需要來一次大革新了。在達到此一目標前，個人的奮鬪是徒勞無功的。

在同一情形下，書中那些具有吳蓀甫的那股幹勁但缺乏他那種崇高目標的人物，都變成漫畫式的諷刺對象。漫畫式的諷刺原是文學上一種正宗技巧，我們不能僅因懷疑它爲共黨宣傳（像在本書中）便抹殺它的原有價値。如果我們小心不讓它破壞本書的

悲劇氣氛，那麼我們相信一部以馬克思思想爲中心的諷刺資產階級生活的小說，可以與以儒家觀點或基督教觀點而寫成的小說寫得一樣的好。問題的關鍵在作者的觀察力是否夠敏銳，以及隨之而來的愛憎是否眞實。就以諷刺而言，茅盾在「子夜」的表現可說是完全失敗的，因爲他對書中資產階級所表現的輕蔑態度，給人輕飄飄的感覺，看不出一點由衷的憎恨。在「蝕」、「虹」兩書裏，因爲茅盾對中產階級的態度還拿不定主意的緣故，顯示出一種近乎自我折磨的眞誠。在「子夜」裏他就不同了。他好像站得高高在上，對他筆下的中產階級份子，不屑一顧，因此，也就難怪這些角色變成舞台上的傀儡，不時打諢取鬧，談情說愛，一無意思。唯一的例外是李玉亭。他不斷警告共產黨的厲害，可以視爲即要無路可走的資產階級知識份子的代言人。可是那位新詩人范博文、留學生杜新籜、「需要強烈刺激」的張素素、吳蓀甫的年輕太太（一腦子充滿了從教會學校來的浪漫思想）以及其他較年輕的一羣，在整個故事裏穿梭着，一點個性都沒有，連丑角也不如。

茅盾的諷刺手法，用在頭腦封建的角色上是較爲成功的。這也許是由於他壓根兒就憎恨封建思想的緣故吧。因此這些人物在他筆下都是線條分明的，一點也不含糊，而且通常都收到意想的滑稽效果。就拿那位小鎭的老鄉紳曾滄海來說罷。他歡迎他那不成材的兒子新任國民黨黨員時的興高采烈，以及稍後看見小孫兒在那家傳寶物（一冊「三民主義」）上撒尿時那種驚惶失措相，眞令人叫絕。那個變賣所有地產，孤注一擲地將現金投進上海公債市場裏去的「海上寓公」馮雲卿也寫得相當出色。但雖是個出名怕太太（姨太老九）的人，可是一到利害關頭時，對自己的親女兒卻毫不憐惜，慫慂她作美人計，勾搭趙伯韜，爲的只是要套取公債市場的幕後消息。可惜他的女兒實在笨得可以，她所拿回來的資料，反毀了她父親。

吳蓀甫的老父可能是本書中最顯著的封建制度的象徵。在「子夜」第一章結尾，他剛抵吳蓀甫的公館，便去世了。由於在家鄉裏，共黨的禍亂已迫近眉睫，吳蓀甫迫得把父親及幼妹接到城裏居住。可是吳老頭和資本主義式的生活始終格格不入。當他生平第一次坐在汽車裏在五光十色的上海夜市上飛馳時，他還死命地緊握着「太上感應篇」。由於受不了他的女兒和媳婦身上濃郁的香水味，他竟然在車上暈過去。在封建中國及資本主義中國的強烈對比下，吳老頭的死雖嫌誇張，但卻是言之成理的。而這本「太上感應篇」，也就在茅盾這本剖析資本主義社會面貌的小說中，成了一個代表封建思想模式的象徵。但吳蓀甫那位來自鄉間的妹妹蕙芳對這本道教經典的態度，卻是「若即若離」似的。她不像本書的其他女角：她保留了茅盾早期小說中女角的特有感性。她出身舊禮教家庭，自小接受嚴格的教導，所以對城市裏表兄妹的浪漫生活，一方面感到濃厚的興趣，一方面又覺得噁心不已。後來由於煩悶到了極點，把心一橫，將自己關在房裏，默誦「太上感應篇」，呼吸着藏香的清芬。但沒多久，她被拉去參加大伙兒的野餐，終於加入了他們浪漫不羈的生活。正當他仍在郊外野餐，玩到興高采烈時，一場驟雨吹進她的房間，雨水把她過去生活的痕跡也冲走了：

> 五點鐘光景，天下雨了。這是斜腳雨。吳公館裏的男女僕人亂紛紛地朝東的窗都關了起來。四小姐臥房裏那一對窗也是受雨的，卻沒有人去關。雨越下越大，東風很勁，雨點煞煞煞地直洒進那窗洞；窗前桌子上那部名貴的「太上感應篇」浸透了雨水，夾頁紙上的朱絲欄也都開始漶化。宣德香爐是滿滿的一爐水了，水又溢出來，淌了一桌子， 浸蝕那名貴的一束藏香； 香又溶化了，變成黃蠟蠟的薄香漿，慢慢地 爬到那「太上感應篇」旁邊。㊆

引文中那些具體的意象，借用了敬神器具的被污瀆來象徵舊

社會的淪亡，在在證明作者在寫作上是有很高的造詣和想像力的。可是由於「子夜」太偏重於自然主義的法則，所以我們很不容易看到茅盾作為一個熱誠的藝術家的眞面目。他在本書的表現，僅是按照馬克思主義的觀點給上海畫張社會百態圖而已。讀此書時，我們很容易就發現到書中的人物，幾乎可以說都是定了型的，是注定了要受馬克思主義者詆毀的那種醜化人物。即使主角吳蓀甫(一個頗具粗線條的人物)亦不例外：他的道德面的刻劃無法與方羅蘭或梅女士可比。不但吳蓀甫一個人如此，我們可以說整本書都如此：儘管「子夜」包羅的人物和事件之大之廣，乃近代中國小說少見的一本，但它對該社會和人物道德面的探索，卻狹窄得很。社會經濟的資料，或推而廣之，一切爲了寫小說而收集的資料，都是死的、本身無用的——除非那位收集這種資料的小說家能夠運用有創作性的想像力組合這些資料，使其「活」起來。茅盾在「子夜」內卻沒有這樣做：他把共產主義的正統批評方法因利乘便地借用過來，代替了自己的思想和看法。

由於出色的現代中國小說不多，「子夜」也因此在現代中國重要的小說中，佔了一個地位。我們在上面說它是失敗之作，乃是以茅盾過去的成就和可能的成就來衡量它的緣故。茅盾的野心——要給中國社會來一個全盤的檢討——說明了一點：作者愈來愈「科學」(馬克思主義式的和自然主義式的)了。在他以後的創作生命中，除了偶爾一兩個例外，他再也擺不脫這個迷障。

茅盾不但是個重要的小說家，而且還是著作極豐的文人，寫了很多散文、評論、文學和政治報導等等。在「速寫與隨筆」及「印象、感想、回憶」兩部集子裏面的文章，大多為急就章；所以論體裁和匠心，均難與周作人和魯迅的作品相抗衡。然而，作為一個文學批評家，茅盾對現代中國文學創作，一直關懷備至。就像他早期的一篇代表作「自然主義與現代中國小說」，對傳統

小說的沒落，以及新派小說中溫情的汜濫，有清晰的評論。又如前面提到過的兩篇爲自己作品辯護的文章，「從牯嶺到東京」及「讀『倪煥之』」，我們可以看到他對普羅文學中那種「標語口號」感到不耐煩，而寧選小資產階級中的小人物作爲寫作素材。當然，這兩篇文章的論調不離共產主義色彩，但話卻說得中肯有力。從三十年代早期開始，雖然茅盾一直跟隨着共黨的批評路線走，但直到中日戰爭爆發爲止，他還是從事當代文學批評最有眼光的一位。論文學研究會諸會員作家的那幾篇文章寫得最見功力，論點中肯，讀來親切近人。㊇

茅盾所寫的短篇小說，範圍幾乎涉及當時國人生活的每一層面。「野薔薇」這集子的格調與「蝕」相彷，描述年青的一代，在和醜惡的現實爭鬪下，那種動盪不安和憤怒的情緒。在「創造」這一篇裏，當女主角發覺她堅信的社會主義立場，與她那愛舞文弄墨、附庸風雅的丈夫兼導師在思想上有很大的分歧時，覺得除了離開他外，別無他途。這正與「自殺」的女主角成一強烈對比。後者和一個革命青年有染，後來發現自己懷了孕，竟在羞愧交集下，結束自己的生命。這因爲她是個守舊的女孩子，在思想上，沒有前進到夠勇氣面對社會的非議。另一個短篇小說「一個女性」，描述一個鎮裏的小家碧玉，家道中落以後，發覺以前那班對她獻盡慇懃的追求者，而今竟以白眼相看。這個轉變，使她對男人的厭惡變爲明顯的憎恨。這些收在「野薔薇」集子裏的故事，其主題和思想，在那個時代說來雖然不算稀奇，但均能表現出茅盾早期作品的特色——絢爛中帶有哀傷。

三十年代早期，左翼作家揭櫫社會主義現實文學後，茅盾便將筆鋒轉向在國民黨壓迫下的農民及小店主。當時他所寫的一些無產階級的小說，雖則比同類其他作家的作品高明得多，但同樣沒有克服寫這類小說的基本困難：即是如何寫出窮人所受到的迫害而不把他們寫成僅是無情命運的犧牲品。無產階級的文藝作品

中，常將社會的罪惡渲染到絕非人力所能抗拒的程度，因而故事中的悲劇性便絕不能成立。除非借助於羣眾反叛或暴亂等老套手法，不然，一個無產階級的作家對於社會的罪惡，只能加以暴露或喊喊抗議吧了。他無法寫進一些更有意義、更值得玩味的人類行爲。在「林家鋪子」裏，我們看出茅盾費盡氣力地去描寫一家人，在惡勢力下過着痛苦的日子，但不幸的是，除了同情局中人的悲慘處境外，我們看不出故事還有甚麼其他深刻的道德意義。儘管茅盾成功地刻劃了林氏一家如何在國民黨「壓迫」下顯得那麼純良可親，但故事受了先天限制，難免顯得淺薄。

唯一接近擺脫無產階級文學傳統束縛的短篇小說就是「春蠶」了。這不但是茅盾的傑作，同時也是無產階級小說中出類拔萃的一本代表作。在一個普通的養蠶季節裏，農民老通寶和他的家人悉心照料他們的絲蠶，四出奔走去找足夠的桑葉給它們吃，結果蠶繭收成甚豐。可是眞是人算不如天算，一二八事變爆發，迫使大部份的絲廠關門，使蠶繭頓告供過於求。在無可奈何之下，他們只好把收成賤價而沽。幾個月來的辛勞與焦慮，獲不到絲毫的結果。

「春蠶」是共產黨對當時中國形勢的註釋：它披露在帝國主義的侵凌及舊式社會的剝削下農村經濟崩潰的面貌。而這故事之屢獲好評，也正爲此緣故。可是這個「標準」的解釋，並沒有眞正道出這故事成功的地方和它吸引人的地方。整個故事給人的印象是：茅盾幾乎不自覺地歌頌勞動分子的尊嚴。用中國傳統的方法來殖蠶，是一個古老而粗陋的方法，需要愛心、忍耐和虔誠。整個過程就像一種宗教的儀式。茅盾很巧妙地表達出這股虔誠，並將這種精神注入那一家人的身上。這種精神在老頭子通寶身上顯得最特出。他們那種敬天畏神的觀念，加上那股勤奮堅毅的精神，正代表中國農民固有的美德。雖然茅盾原來的意思在排除這種封建心理，但由於他筆下那些善良的農民，那種安於世代相傳

的工作的情形是如此的親切感人，這篇原意似在宣揚共產主義的小說，反變而爲人性尊嚴的讚美詩了。

茅盾似乎不滿「春蠶」主題的模糊，故接着又寫了一續篇「秋收」來強調他的馬克思主義思想。絲蠶季節過去後，老通寶害了一場大病，變得「連骨頭都生銹了」。雖然生活日益窮困，卻改不了他那誠實、勤懇的性格。當他獲悉他的幼子多多頭隨着其他農民去搶米囤時，心中的驚惶，難以言宣。夏天來了，他再次率領家人種田去，雖然受盡了旱災和負債纍纍的威脅，畢竟收成美滿。然而，不出所料的，米價劇跌，整個夏天的辛勞反而使他們更接近饑荒邊緣：

> 春蠶的慘痛經驗作成了老通寶一場大病，現在這秋收的慘痛經驗便送了他一條命。當他斷氣的時候，舌頭已經僵硬不能說話，眼睛卻還是明朗朗的；他的眼睛看着多多頭似乎說：「眞想不到你是對的！眞奇怪！」㊈

自「虹」後，我們可以從「秋收」、「子夜」及其他的作品中，看出茅盾對中國問題的看法，一直是本着馬克思主義的立場。老通寶一生務農，到死時不得不唾棄自己過往的觀念，接受了多多頭（他代表了一切對階級觀念有新認識的「前進」叛徒）的「覺悟立場」。本來，預言農村革命得到成功，是左翼作家的慣調，茅盾也不能例外。所不同者是：由於他對事實及歷史認識較深，故相較起來，他沒有一般左派作家淺薄，也沒有像他們一樣陶醉於革命必勝的自我催眠調子中。在第十四章裏，我將會討論到他怎樣爲了符合黨的宣傳需要，糟塌了自己在寫作上的豐富想像力（除了一本小說外，他以後的作品已沒有多大的藝術價值了）。但儘管如此，茅盾無疑仍是現代中國最偉大的共產作家，與同期任何名家相比，毫不遜色。

## 第六章附註

㊀有關茅盾所受的文學教育經過，可參看他自己寫的文章，「談我的研究」，收在「印象・感想・回憶」內。另外還有一篇「我的小傳」（見「文藝月報」一卷一期），記敍他童年和少年的事。

㊁「文化大革命」之前，茅盾雖任文化部要職，一直保持了他的非黨員身份。一九五七年五六月間，一羣非黨員的作家、翻譯家和批評家聚集起來，開了幾次會，討論作家協會裏面的官僚主義和山頭主義問題。茅盾也以非黨員作家身份參加了這個會議。呂劍曾在這會議內發言，攻擊黨作家態度的狂妄和囂張。可參看一九五七年六月出版第十一期的「文藝報」。

㊂見「動搖」，「蝕」（一九三〇），頁一五一——一五二。

㊃「虹」（一九三〇），頁六九——七〇。

㊄同上，頁七五——七六。

㊅同上，頁一六〇。

㊆「子夜」（一九三三），頁五二九。

㊇茅盾論落華生、冰心和王魯彥的文章收在「作家論」一書內。另外還可參看他為「中國新文學大系」小說一集所寫的導言，裏面對文學研究會各小說家作了評介。

㊈見「秋收」，「茅盾文集」（一九五九），第七卷，頁三三八。「春蠶」、「秋收」的續篇題稱「殘冬」。這三篇小說，中共批評家譽之為茅盾的「農村三部曲」。

# 第七章　老舍（1899—1966）

莊信正譯

三十年代的兩個主要長篇小說家老舍和茅盾，有很多有趣的對照。茅盾的文章，用字華麗舖陳；老舍則往往能寫出純粹北平方言，如果用歷來習用的南北文學傳統來衡量，我們可以說，老舍代表北方和個人主義，個性直截了當，富幽默感；而茅盾則有陰柔的南方氣，浪漫、哀傷、強調感官經驗。茅盾善於描寫女人；老舍的主角則幾乎全是男人，他總是儘量地避免浪漫的題材。茅盾紀錄了近代中國婦女對紛擾的國事的消極反應，老舍則對於個人命運比社會力量更要關心，他的英雄人物都很有幹勁。茅盾很早就轉向共產主義，把它當作解決中國各種問題的不二法門；可是直到寫「駱駝祥子」（一九三七）爲止，老舍一直忠實地相信一個比較單純的愛國信條：所有中國人都應該盡力做好份內的事，來剷除中國的因循腐敗。

茅盾深受俄國和法國小說的薰染；老舍的個性和教育背景則使他愛好英國小說。說來也許是僥倖，在一九二五年到一九三〇年間，正當茅盾在積極參加政治活動的時候，老舍卻寄居倫敦，寫他的頭幾本小說，用功自修，也不管當時中國知識份子在讀些什麼流行的書。在漫談他個人文學生涯的「老牛破車」裏，老舍後悔沒有親身參加五四運動，後悔錯過了一九二〇年代後半期

國內發生的種種令人振奮的事。但是如果他那時眞的留在中國，他多半會淹沒在革命的潮流裏面，接受那些激進份子全部的政治和經濟教條。在這種情況之下，他是否能創造出他個人主義的一派小說，就很難說了。

老舍（筆名，本名舒慶春，又名舒舍予）是旗人，一八九九年生在北京。早歲喪父，十六歲師範畢業後，就得奉養母親，一面利用空餘時間在燕京大學念過幾年書。一九二五年坐船去英國以前，在南開中學教過國文。到英國以後，他在倫敦大學的東方學院教中文，靠菲薄的薪水過活，一面開始看英國小說，主要是想把英文學好。他對狄更斯極爲喜愛，不久就模仿他寫了一本滑稽小說「老張的哲學」。許地山那時在英國念書，很欣賞這篇稿子，就推荐給「小說月報」的編輯 ， 從一九二六年六月開始連載。老舍接着就寫了另一部滑稽小說「趙子曰」，還是帶着狄更斯的影響，但比前一本在技巧上頗有改進。他在倫敦任教和居留時期的最後一本小說是「二馬」，寫的是中英關係。

一九三〇年，老舍在歐洲渡過暑假以後，啓程返國。歸途上在新加坡羈留了一些時候，寫了一本兒童幻想讀物「小坡的生日」；他在這裏第一次看到共產黨在東方的煽動工作，心裏很覺不安⊖。一九三一年，回到中國，在濟南齊魯大學和其他大學教了六年書。因爲各雜誌的編輯不斷地索稿催稿，他常常得趕着寫，所以他自己估計，後來有幾個短篇和幾部長篇不大成功。他列舉的失敗作品中，有諷刺性的「貓城記」和喜劇性的「牛天賜傳」。（「貓城記」這部旅遊火星的寓言，雖算不上是精品，對中華民族提出了最無情的控訴。有關該書的討論，見「附錄二」。）老舍自己很看重的小說「大明湖」，因爲一九三二年中日戰爭中，日本炸彈直接擊中商務印書館大樓，把版燬了，所以從來沒有印出。不過，接着寫的「離婚」（一九三三）和「駱駝祥子」證明了他的小說一直在不斷地進步。

老舍自己以爲沒有份量的「老張的哲學」是一個邪惡教員和雜貨商人的故事。雖然這本小說在嘻笑怒罵上完全失敗，它對公理淪喪這一事實的英雄主義的處理，卻是老舍後來作品的先聲。比較惹人發笑的，結構也比較好的「趙子曰」，事實上可以加上小標題：「英雄理想敗壞的一個寫照。」主人公趙子曰慷慨、天眞、亂化錢、愛吃——正是這種理想腐敗的化身。儘管他自己有各種溫良的品質，他卻盼望取得民國初年北京腐敗官場中流行的沽名釣譽的一些裝點：醇酒、美人、和高歌；但最重要的是有個官銜。趙子曰並無雄心或貪心，他只是因爲沒有官職，不能擺紳士的濶綽派頭，而感到屈辱。他一點也不好色，不錯，一種不正確的驕傲心理使他以爲他鄉下太太的小脚會丟他的臉，因而從不見她的面，但是另一方面，他自覺紳士該有才貌雙全的太太而追求大學女生王小姐，結果也是徒然。

故事開始的時候，我們看到趙子曰正在和他要好的大學朋友一起喝酒狂歌， 這些人包括花花公子歐陽天風， 娃娃臉的莫大年，政客武端，和三流詩人周少濂。他們計劃在學校裏發動一次風潮。就趙來說，他寫過兩本談麻將和京戲的書，已經小有名氣了，但他自己覺得，做爲一個大學生，他還得在運動和罷課方面嶄露頭角才好。只有在淡淡之交的諍友李景純的面前，他有時略感不安，因爲李不同意他的種種作風。可是不久他就爲了追求足球健將和學潮領袖的光榮頭銜，而把心裏的不安忘得乾乾淨淨。他終於因爲鬧風潮被學校照章開除。

接着趙就像以前一樣，迷迷糊糊地發狠求起官職來了。他先到天津去找周少濂，周被第一個大學開除以後，已經順利轉到神易大學。（老舍在一章冷嘲熱諷的文字裏，描寫了這個不倫不類的學府的課程：一、二年級全力學「易經」，三、四年級的學生，由校長親自卜卦決定主修課目 。）趙子曰從他這位詩人朋友得不到什麼幫助，最後只好給一位將軍的兒子作家庭教師，希望東

主能給他謀個一官半職。但事與願違，答應的官職沒有成，趙子曰就又回到北京。這時候他的朋友們想出一個策略助他穩穩地控制女權發展會。趙自掏腰包，幫這個會舉行了一次京戲義演，結果除了報上提了一下，交到幾個貪圖便宜的朋友之外，對自己官運毫無裨益。

趙子曰的資本越來越少了，他的朋友們也不再每天到他的住處去聚會。武端在北京市政府謀到了一個職位，莫大年在一個銀行裏當職員，李景純則在全心全意地念書。只有花花公子歐陽天風還來往着，挑逗他再接再勵地追王小姐。趙子曰相信有個好太太是作官的先決條件，就接受了歐陽天風的建議，要想辦法和這女孩子幽會，但沒有成功。從這裏開始，小說越來越戲劇化。歐陽以狄更斯式的惡人姿態出現，對王小姐有一種邪惡的左右力量（這力量在最後一章裏作者好好地解釋了一番）。趙終於看穿了歐陽的奸詐。

趙一直自視甚高，但由於追求王小姐不太成功，才幹和權術也無濟於事，他最後不得不承認自己是個傻瓜，讓那些酒肉朋友騙了。他重新去找他的「良心」李景純。李景純給了他這麼一個勸告：

> 現在只有兩條道路可以走：一條是低着頭去念書，念完書去到民間作一些事，慢慢的培養民氣，一條是拚命殺壞人。㊂

趙決定採取後一條路，而選了已和一個外國政府交涉出賣天壇的武端作為他第一個剷除的對象。 趙決心阻擋他， 必要的時候，甚至殺死他。可是，就在這時候，李景純卻為了謀殺一個貪官而被捕；武端在他這個高尚的朋友將要被處死的當兒，幡然悔悟，變成愛國份子。他和趙不同，選了求學的路。

「趙子曰」是現代中國文學中的第一部嚴肅的喜劇小說，它至今還是這個形式裏少數幾本賞心悅目的創作。儘管在結尾時它

流於通俗劇式的調子，它的放浪的喜劇氣氛，甚至它的尖銳的嘲諷，都使這本小說成為描繪國家腐敗而不夾雜太多愛國說教的犀利傑作。在主人公的荒唐歷險故事中，老舍寫出了一個與英雄氣概正相反的生活方式：就是完全不顧中國人民的要求，自私地、不切實際地沽名釣譽。重新覺醒的趙子曰既然不學無術，就只能鋌而走險，做了恐怖份子，但恐怖主義是中國通俗小說裏盡人皆知的俠義觀念的誇張和歪曲， 而在當代這種救國乏術， 失望之餘，強調個人勇敢和氣節的舉動，只能當作濟急的藥。老舍一再地強調，專心讀書和工作是國家重建的唯一的道路。

趙子曰為人率眞，也有愛國傾向，所以老舍用明顯的諷刺筆法善意地寫他。可是整個小說卻充滿了老舍本人對於所有虧負老百姓的政客、學生和軍人的極深的厭惡。如下面這一段裏就對學生和兵士的怯弱痛加鞭撻：

> 在新社會裏有兩大勢力：大兵與學生。大兵是除了不打外國人，見着誰也值三皮帶。學生是除了不打大兵，見着誰也值一手杖。於是這兩大勢力並進齊驅，叫老百姓們見識一些「新武化主義」。不打外國人的大兵要是不欺侮平民，他根本不夠當大兵的資格。不打大兵的學生要不打校長教員，也算不了有志氣的青年㊂。

再如下面亦莊亦諧恣意嘲笑學生暴動後果的一段，也是作者在發洩他對暴民的強妄殘狠的強烈敵意：

> 校長室外一條扯斷的麻繩，校長是綑起來打的。大門道五六支緞鞋，教員們是光着襪底逃跑的。公事房的門框上，三寸多長的一個洋釘子，釘着血已凝定的一支耳朵，那是服務二十多年老成持重的（罪案！）庶務員頭上切下來的。校園溫室的地上一片變成黑紫色的血，那是從一月掙十塊錢的老園丁的鼻子裏倒出來的。
>
> 溫室中魚缸的金魚，亮着白肚皮浮在水面上，整盒的粉筆在

> 缸底上冒着氣泡，煎熬着那些小金魚的未散之魂。試驗室中養的小青蛙的眼珠在磚塊上黏着，喪了他們應在試驗臺上作鬼的小命。太陽愁的躲在黑雲內一天沒有出來，小老鼠在黑暗中得意揚揚的在屋裏嚼着死去的小青蛙的腿。……㊃

在「趙子曰」裏，學生的大錯是他們刻意仿效官僚作風（那時候，共產黨領導的學生運動還沒有開始）。下面討論老舍後期的小說的時候，我們將看到他對於新興的馬克思主義職業學生（student-politicians）同樣不保留地大張筆伐，極盡諷刺之能事。

老舍在下一部小說裏放棄了喜劇傾向，改用略帶悲劇的手法表達他的愛國意旨。「趙子曰」有狄更斯的風味，而「二馬」卻比較像幾部維多利亞晚期和愛德華七世時代描寫父子間衝突的小說。在討論中英關係上，這本小說很明顯地也可以和「印度之行」（*A Passage to India*）相比。但是老舍深深體會到海外華僑所受的屈辱，他不能像福斯特（E. M. Forster）那樣在譏刺中透着十分超脫——因爲悲憤的激情往往掩蓋了諷刺的筆觸。「二馬」裏也有幾段談到中國前途的說教文字，是用作主要戲劇情節的陪唱（chorus）的。

馬則仁是廣東人，多年住在北京，想謀求一官半職，結果使他感染了舊式紳士的典型的壞習氣，他和兒子馬威坐船到倫敦去接管他亡兄的古董店。有一位在中國認識的伊牧師，對他們很好，幫他們在一位寡婦溫都太太的公寓房子裏找到了住處㊄。剛上來對中國有着一般人的偏見的溫太太和她的女兒瑪麗都因這兩個房客而極感不便，但是慢慢地發覺他們爲人善良週到。特別是溫太太，她對馬則仁頗有好感，甚至想不顧社會上的反對而嫁給他。有一天，他們到一家店裏買訂婚戒指，她看到店員對馬先生公然放肆侮蔑，因而取消了婚議。

同時馬威熱烈地對瑪麗表示好感，瑪麗正在苦心孤詣地想找

個同種的白人作丈夫，對於他的善意只報答了一次，那還是喝醉了酒，心情很壞的短短的一會。馬威爲了設法忘記瑪麗，便努力工作和鍛鍊身體。可是他顯然不能忘情，他和伊牧師的懂事的女兒凱薩琳在一起的時候，雖然能得到片時的慰藉，但無補於他對瑪麗的痴想。

馬則仁生性慵懶，又不屑爲商，所以難得在古董店裏照顧；幸而馬威有他的朋友李子榮幫忙，店裏的生意居然蒸蒸日上。但是事實上麻煩的事正在醞釀着。原來馬則仁有一次沒有讓兒子知道，在一部電影裏扮演一個華人歹角，因而使在倫敦的中國勞動階級大爲憤懣；而馬威自己也開罪了一些中國學生，李子榮聽到了謠傳有一批人要來騷擾店舖，以爲是擴張生意的大好機會，應該利用。但是馬則仁害怕出事，賣了店，生意不作了。這時馬威開始對他父親、他自己和他對瑪麗的痴情感到厭惡，他向李子榮作別，離開了倫敦。

小說裏面馬則仁是個可憐而帶點滑稽的角色；他不像大多中國小說所愛攻擊的那些老一代的士紳，而只是麥考伯(Micawber)一流的漫畫式人物。他的死愛面子，他的用錢大方（通常只是用來掩飾一種強烈的自卑感），他的缺乏常識和對他所謂「庸俗」的不屑，甚至於他的自私和慵懶——這些弱點都在略帶滑稽中使人感到可憐。就他的愛夢想和渴望人家關懷同情他這兩點來說，馬則仁又類似喬哀思小說「尤里西斯」裏的李普・布魯姆(Leopold Bloom)，而他的兒子也就像是史蒂芬・代達勒斯（Stephen Dedalus），在自己家國之外，爲新中國鑄造良心。

馬威主要的是不滿於英國人對中國人公開的輕視和主子樣的假慈悲。日本人和中國人的皮膚是一樣的顏色，爲什麼卻受到不一樣的待遇？他的敏感的性情使他只能找到一個答案，那就是中國在世界各國中所居的荒唐可笑的地位。另外，他父親對於自己在倫敦經常受到的那種虐待的逆來順受的態度，以及每次有英國

朋友替中國說話時，他所表示的幼稚的欣慰，都使馬威不耐。馬則仁常年的耽於安逸生活，一生夢想作官，如痴如醉，所以還沒有年輕一代的那種民族自覺。對於馬威來說，他父親是中國國恥的化身。

和敏感的、有浪漫氣息的馬威對照的是他的做事有條不紊、接受現實的朋友李子榮。李爲了念完大學，什麼零工都願意作；他甚至馴順地接受了和家鄉一個沒有受什麼教育的女孩子訂婚，使馬威很覺驚奇。對李子榮來說，放棄個人的幸福、快樂是爲了中國的進步必須付出的代價。但是儘管馬威佩服他的行爲，自己卻不能有條不紊地自修求進，也就是不能爲民族福利工作作準備。他個人的問題太眞實，太迫切，等不及中國富強起來以後才解決。想到自己父親的懦愚無用，他就很難過，而瑪麗老使他難以忘懷。老舍固然以李子榮爲理想人物，但同時在馬威這個角色裏寫出了當時每一個中國愛國青年所面臨的悲劇性的困境。李的禁慾主義，一方面是他自己情願的，一方面卻也是由於他的感性不夠。但是就中國需要像李子榮這麼能獻身的人這點來說，馬威的悲劇性（他的屈辱、熱情和既要對得住自己，又想對得住國家的這份心腸）就顯得相當強烈。

「二馬」裏的愛國題材，當然不光是深深鉗在父子間的鬭爭上，而是與中國人和英國人社交往還時的一些情景密切相關的。特別出色的是，老舍創出了三場晚飯的情節，來指出中英關係中所含的較大的諷刺性。第一個晚宴是伊牧師夫婦爲馬氏父子和溫都太太母女開的，其間我們看到伊太太的弟弟亞歷山大的粗俗：他在中國發了財，一直不斷地拿中國人開玩笑；我們也看到伊氏夫婦「適可而止」的善意——他們在中國傳教的經驗，並沒有消除他們對不信教的中國人的基本憎惡。飯後的點心是伊太太用米作的布丁，這是假定所有中國人都愛吃米而硬湊合出來的。味道不消說很差，更象徵着傳教士對中國人的無知而又示恩頒賞的

態度。

第二個晚餐更進一層處理中英關係這個題材。有一次聖誕晚會，溫都太太只請到了馬氏父子，她的其他朋友都因爲這兩個中國房客而不屑參加。不過在晚會裏大家都強作歡笑，而就在這時候，瑪麗卻宣佈她和男朋友華盛頓已經訂婚的消息。馬威默然強壓住自己的怨憤；溫都太太也忽然覺悟到女兒結婚以後她一定會寂寞不堪。一時衝動之下，她吻了馬則仁，而且決定嫁給他。

第三個晚飯是馬威和凱薩琳在一個中國館子吃的，其實就是小說的高潮。老舍喜歡嘲弄中國留學生，但沒有一本小說像「二馬」這樣，惡毒地刻劃教養很壞的茅姓學生領袖兼沙文主義者（chauvinist）。茅也在飯館裏，他看到馬威和一個洋妞兒在外面吃飯，大起反感，覺得好像是對他個人的一項侮辱。他大聲地用英文對他的同伴說：「外國的妓女是專爲陪人們睡覺的，有錢找她們去睡覺，茶館酒肆裏不是會妓女的地方！我告訴你，老曹，我不反對嫖，我嫖的回數多了，我最不喜歡看年輕輕的小孩子帶著妓女滿世界串！請妓女吃中國飯！哼！」㊅凱薩琳聽了這話，氣得面色蒼白，馬上就要離席而去。但是馬威擋住了她，站起來去要茅道歉。這個學生領袖拒絕以後，馬威左右開弓，打了他幾個耳光。這麼一打起架來，在外面吃飯的凱薩琳的哥哥保羅也跟著生了氣了。保羅高傲保守，覺得妹妹和中國人約會根本就是一種恥辱，他打了馬威一拳，二人動了全武行，結果馬威打勝。

由於殖民主義認爲白人比別的種族優越，因此產生了以東方作背景的低級小說和電影裏以前常見的兩個謬見，就是有色種族的男人一定暗中想一親白色女人的芳澤，而有色種族的男人不敢爲了自衞和一個白人動武。「印度之行」描寫了第一個錯覺的一切含義：一個白女孩子單獨和一個印度人同處在山洞裏所感到的恐懼。老舍描寫馬威和保羅打架，不但想打破一般人心目中的中

國人的怯弱，而且也強調中國人和英國人對這件事的典型的反應。這一來伊太太非常生氣了，她長年在中國居住的經驗使她相信，中國人就該當服從白人，接受基督教。馬則仁對白人一向心懷畏懼，自然趕緊地跑到伊家去爲兒子請罪。

這三個晚餐場面，在表現中英關係上，淸楚地表示老舍能控制他的複雜的材料和拒絕自囿於一種單純的愛國主義。他所寫的英國人雖然是很普通的那幾個典型，但大體上是信得過的；另一方面， 馬則仁和姓茅的學生領袖的可恥， 也足夠代表他們的國家。在描寫馬威的困境和一般海外華僑的屈辱裏，老舍揭露出國家重建問題的某些方面，這在「趙子曰」裏是不顯明的。

就進一步在不同背景下探討中國國民性的輭弱和中國社會的病態這一點來說，「離婚」㊆是老舍先前兩部小說的續書。老舍仍然反對共黨作家對中國的腐敗從經濟和政治上加以分析，他以爲中國的難堪處境，直接來自中國人民的沒有骨氣——中國輭弱是因爲中國人，尤其是中上流階級的中國人懦怯因循，失掉了行動的勇氣。只要能吃飽飯，他們就堅守古老的積習。我們在李景純的恐怖主義和馬威的行不通的浪漫主義裏看得出來，老舍的作品是很有一點剛強的俠氣的：那些害羣之馬是該殺的。不錯，國家的重建需要努力工作和學習，但是敢於犧牲自己的生命也至少比膽怯卑弱較爲可取。很帶諷刺性的是，在「離婚」裏殺死壞蛋小趙的是一無家產的丁二爺——他除了一條命以外，沒有什麼值得患得患失的了。正面人物主人公老李卻受到對家庭、事業和社交的種種羈絆，毫無這般毅然行動的能力。

像先前的幾本小說一樣，這本書裏也著重地諷刺了浮淺的學生和知識份子。在刻劃天眞這個人物的同時，老舍極其誇張地描寫了沿海都市的大學生：他同時生活在好萊塢的夢境和馬克思主義的烏托邦裏；他一點書也不念，只知一味化錢；他叫常年受苦

的父親張大哥「資本老頭」；但他卻與左派政治有相當的來往，後來竟寃枉地被裁誤成共黨潛伏份子。另外一個喜劇角色馬克，同是浪漫的革命家的一個淋漓盡致的漫畫寫生。

> 他願意作馬克斯的弟弟，可是他的革命思想與動機完全是爲成就他自己。❽
>
> 他總以爲革命者只須坐汽車到處跑，演說幾套，喝不少瓶啤酒，而後自己就成了高高在上的同志。❾

他也認爲女人是他的飛黃騰達的最好盟友，非常重視他在情場的勝利——儘管至終他失敗的時候，歸咎於他所交往過的女人們身上。

「離婚」裏諷刺的主要對象，當然並不是機會主義的知識份子，而是奉公守法，兢兢業業的有家室的小人物和公務員。老李、張大哥和他們的同事，都對家庭煩惱和等因奉此的枯燥辦公生活無可奈何。因此「離婚」這書名象徵這些人不能做到的一種勇敢行爲，因爲他們滿足於「婚姻」，也就是說，對奇糟不堪的現況卑躬屈膝。李、丘、吳三對夫婦都有充足理由願意解除婚姻關係，但是大家都怕冒險，都怕社會上反對，所以沒有一個人有膽量先提出來。

主人公老李儘管生活枯燥無味，卻仍然珍重地、浪漫地夢想着一個有詩情有意義的世界。在這一點上，他像一個較老的、較收斂的馬威。由於張大哥的勸告，他勉強地把太太和兩個孩子搬到北平去，以爲這樣可以減少他的煩惱不快。一上來，他爲了他太太的土裏土氣覺得丟臉，可是過了不久，她就從他同事的太太們那裏學來一些布爾喬亞的習氣，使他又大爲震怒了。她經常逛街買東西，和他吵吵鬧鬧，並且暗中刺探他。在這種不斷的搗亂中，老李唯一的慰藉是他對馬克同遺棄的太太的暗戀，這個孤寂的漂亮女人住在同一房子的另一邊。在他內心裏頭，老李很想辭

掉公務員的差使，脫離他的家，和馬太太一塊兒跑到一個熱帶小島上去。因此，他聽到馬克同要回家的消息，就大為興奮起來。馬太太會不會和丈夫作最後決裂呢？而她離婚以後，他自己又怎麼辦呢？但等到馬和他的同志兼情婦從上海回去以後，馬太太竟沒有多久就對他的放肆聽其自然，不聞不問了。這在老李看來，是難以置信的，她的表現簡直超過了他自己作丈夫和公務員所表現過的一切妥協和卑怯：

> 到了夜晚，他的心完全涼了：馬同志到東屋去睡覺！老李的世界變成了個破瓦盆，從半空中落下來，摔了個粉碎。「詩意」？世界上並沒有這麼個東西，靜美，獨立，什麼也沒有了。生命只是妥協，敷衍，和理想完全相反的鬼混。別人還可以，她！她也是這樣！或者在她眼中，馬同志是可愛的，為什麼？妒忌常使人問獃傻的問題。⊕

老李最後的反抗表示是辭了職回到鄉下老家去。但一如張大哥在小說結尾時預測的一樣：

> 老李不久就得跑回來，你們看着吧！他還能忘了北平？⊖⊖

「離婚」裏可以看出老舍喜劇才情的新面目：冷嘲熱諷地刻劃小官僚的種種嘴臉；靈巧地運用對話；俏皮地在很多警句裏把一些不調和的概念對立起來。而它和「二馬」同樣是一本嚴肅的小說，儘管沒有前書那樣火爆和熱烈。正像馬威最後揚棄他父親，老李至少暫時揚棄了家庭、事業和朋友。他寧願住在鄉下，和敢於殺人的丁二爺在一起。在「離婚」裏，老舍告訴大家，些許的勇氣也往往能奏奇效，他駁斥機會主義者，不管是傳統的還是馬克思主義的；他也不無傷感地駁斥那些自囿於卑怯、無聊、刻板的框框裏的男男女女小人物。

在討論老舍下一部主要小說「駱駝祥子」以前，我們應該先

談談「牛天賜傳」㊷。儘管此書文學價值不高，它卻顯示出作者態度上的一種轉變，這轉變後來到了「駱駝祥子」裏便越發昭然若揭了。兩本小說都想回答這個問題：一個人會有今天，是什麼原因造成的？「牛天賜傳」用幽默的筆法探索「小資產階級的小英雄怎樣養成」㊸；而「駱駝祥子」則用悲劇的筆法描寫一個善良的無產階級者徒然的掙扎。兩本書裏都可以明顯地看得出環境因素的重要性，這個大因素抹殺了人的自然善良性，也挫敗了他對人格完美的努力追求。在「離婚」裏，老舍斥責中國人膽小怯弱，叫他們加強英雄作爲，所以還很個人主義。但是在「牛天賜傳」裏，他就表示很懷疑，在一個普遍腐敗的社會裏，個人英雄主義究竟有什麼用。到了「駱駝祥子」，老舍就積極地主張集體行動的必要了。沒有具體證明，很難說老舍得到這樣的結論是自動的還是受了左派的壓力。在三十年代，他是個享譽很高、普受歡迎的作家，和左翼作家聯盟、林語堂一羣人以及別的中立集團都保持友好的關係。「牛天賜傳」和「駱駝祥子」最初都是在林語堂編的雜誌上連載的，但另一方面，同樣值得注意的是，中日戰爭爆發以後，老舍在左派和共黨集團的全力支持下，當選中華全國文藝界抗敵協會的會長。

「牛天賜傳」很多地方顯著地模仿「湯姆瓊斯」(*Tom Jones*)。主人公也是個棄兒，他的養父母、保姆、阿媽，小時候的朋友四虎子，和他的塾師們，也都可以在菲爾汀的小說裏找到喜劇性的模型。書裏慢條斯理的敍事拍子，善意的挖苦和動輒長篇大論，都像「湯姆瓊斯」。結尾主人公意志消沉的時候（這也使人想起「湯姆瓊斯」），否極泰來，老塾師意外地出來援救。不過「牛天賜傳」結束時，二十歲的主人公抱著馬到成功的信念，動身到北平去了。所以這本小說不像湯姆瓊斯的倫敦之旅一樣，包含浪蕩漢的情節（picaresque action）。

菲爾汀有意向士紳階級的各種品德認同，所以在小說裏讓個

慷慨善良的角色最後得到好報。老舍對他的主人公所代表的小地主階級採取嘲諷的態度，所以有意地刻劃出牛天賜的慷慨胸懷，怎樣在家庭、學校和小鎮的氛圍中漸漸的麻木不仁，終於只知貪慾和媚世。牛天賜同情窮苦的農民，始終喜歡和他的窮朋友在一起自由地暢所欲言，可是儘管這樣，他越來越傾向於他個人所屬階級的輕浮冷酷的作風。他一個一個地採用自己圈子裏上等社會的所有社交和文學花樣，新舊不論。他特別不能忘記他義母臨死囑咐他弄個一官半職。他義父的破產和死，使他終於覺悟到金錢的無上重要。義父母一死，他窮苦交加，「眼哭得乾巴巴的疼。他都明白了：錢是一切，這整個的文化都站在牠的上面。全是買賣人，連雲社的那羣算上，全是買賣人，全是投機，全是互相敷衍，欺弄，詐騙。」一四 這年輕的主人公揚棄了早期的愚蠢行為，決心賺錢，又有老塾師慨然幫忙上大學，當然應該順利地成功。但他的成功也就是他的失敗：以世俗的方式追求世俗的富貴，善良的品質就不免要斷喪了。

「牛天賜傳」是本有趣的小說，含着對人生的一種清醒的、譏諷的觀點。但是調子太鬆懈，幽默感太平淡，因此就不免顯出作者對他的主題沒有着力處理。相反的，「駱駝祥子」是一本深含個人情感的小說，在這裏老舍想具體寫出他對個人單獨救國的必然徒勞所感覺到的新信念。牛天賜對於自己屈服於環境壓力，良心上只有一點不安，駱駝祥子卻為了要個人獨立地過活，堅持鬪爭，直到最後身心交瘁為止。在這一點上，這本小說和哈代的作品，特別是「卡城市長」（*The Mayor of Casterbridge*）之間有一個密切的感情上的相同處。故事結構緊湊，也使人想到是受了哈代的影響。

祥子是個老實、木訥、硬朗的年輕漢子，在北京的街上拉洋車。他唯一的野心是省出錢自己買一輛車子拉。可是他剛剛買了一輛，就糊裏糊塗被捉進軍隊裏當苦力，車子也被人奪走了。

有一天夜裏，他從軍營裏逃了出來，順手牽走三匹駱駝，慌慌張張地只賤賣了三十五元。他對自己偷駱駝並不後悔，因爲他的車子是被無理搶去的。但不管怎麼樣，這次是他墮落的開始，因爲他的人格受到損害，不完美了。

爲了要再買一輛車子，祥子開始加倍賣力拉車，甚至於硬搶老車夫們的客人；他以前是不屑和他們搶生意的。他像從前一樣，很受租車的老板劉四爺的信任，每天把車子還了以後，在他車廠裏過夜。劉四爺的又醜又兇的女兒虎妞誘着他通了姦。祥子這次向誘惑屈服表示出另一個妥協，因爲他一直想着有了錢以後，娶一個乾淨俐落、身體強健的鄉下女孩子。他感到很羞恥，就離開劉家到曹教授家拉私人包車。本來祥子在他的新僱主——一個和藹的社會主義者——的慈祥照顧之下，是可以找回他的純潔的，無奈虎妞一再地來纏他，假裝說懷孕了。

有一次警察藉口曹先生參加地下活動，搜查他的住宅，祥子的所有積蓄都被一個貪贓枉法的偵探沒收了。現在他沒有別的路好走，只有回到劉四爺的車廠去。劉對他起了疑忌，因爲他女兒還是堅持要嫁給這個一文錢沒有的苦力，不想找經濟地位較好的丈夫。父女之間的對立終於在劉的六十九歲生日那天爆發，接着大吵起來。祥子爲良心所驅，只好站到虎妞這邊：儘管他討厭她，卻更忍受不了她父親歪曲地罵他愛錢。他和虎妞結了婚，搬到一個貧民窟去住。

虎妞以爲父親早晚會原諒她，所以安心地靠平日積蓄過着舒服日子。而祥子呢，他極其悔恨被這樣騙着結了婚，就越發賣力地拉車，希望能獨立自主。有一天奇熱，又下了豪雨，祥子拉車回家，發起高燒來，在床上病了有兩個月。從此他的健康受了損害，而他太太老是嘲罵他的自力更生愚不可及，使他更加痛苦。好在祥子在和一個叫做小福子的鄰居女孩子來往時得到些許慰藉。小福子靠做妓女賺的一點錢養活她的酒鬼父親和兩個弟弟。

及至虎妞難產死了以後，祥子很想娶這個困苦的好心女孩子，但是想到要養活她一大家人，他嚇住了。他終於搬到別的地方去。

祥子心情太壞，就開始抽煙喝酒，而且和以前看不上眼的那些吊而郎當的車夫來往起來。他甚至在某人家拉包車的一段時間裏，從女主人身上傳染到淋病。受了這最後的屈辱以後，他毅然振奮了起來：他要娶小福子，然後再去找他以前的恩人曹先生，讓他拉包車。曹先生很高興讓他回來，但他決定先得找到他以前撇開的這個女孩子。焦頭爛額地找了一陣子，他才知道小福子作了一個時期的最下等妓女以後上吊自殺了 。 這一來祥子的精神完全垮了。他不再回曹家拉車，因爲作工就表示還想爲了體面好看作徒勞無功的掙扎 ， 而他現在已經失去應有的勇往直前的毅力。他開始自暴自棄地偷東西，出賣朋友，這樣一天一天地越來越骯髒懶散，至終他成了個邪惡的無業遊民，在北京的無休無止的婚禮和葬禮裏替人家打小旗子，賺點錢用。

由上面這個大綱可以看出，祥子爲了要體面地過活，是的確值得讚美和同情的；事實上，讀過這部小說一度流行的英譯本的人，都一定會記得在 *Rickshaw Boy* 裏 ，主人公最後和他女友皆大歡喜地團圓了㊀㊄。但是老舍對他的看法是很不一樣的。祥子的悲劇並不單是因爲各種環境因素合起來害了他；按書中暗含的意思，即使是他克服了小說裏列舉的一切困難，他一定也會碰到另外一些，一樣地也會打垮他。要是沒有健全的環境，祥子所作的那種個人主義的奮鬬努力不但沒有用，最後還會身心交猝。祥子這個人物固然是作者憐憫同情的主要對象，但到結尾時便被變成諷喻個人主義的形相。我們讀他最後墮落的故事的時候，意識到作者插進了諷刺手法，這和小說主體的同情旨趣是不相符合的。小說最後那句語氣很重的話，充滿了作者對主人公的公開輕蔑：「體面的，要強的，好夢想的，利己的，個人的，健壯的，偉大的，祥子， 不知陪着人家送了多少回殯， 不知道何時何地會埋

起他自己來，埋起這墮落的，自私的，不幸的，社會病胎裏的產兒，個人主義的末路鬼！」[一六]

來自一個倡導咬緊牙關爲社會服務的作家，上面引的這段話的左傾觀點令人吃驚。老舍顯然已經認定，在一個病態社會裏，要改善無產階級的處境就得要集體行動；如果這個階級有人要用自己的力量來求發展，只徒然加速他自己的毀滅而已。在這本小說裏，發言人是一個老車夫，他兩次在祥子的生活裏出現，每次都使祥子做了一種決定，減少了他的自尊和自信。第一次祥子看到老頭子帶着孫子踉蹌地走進一家茶館，祥子扶着他坐下，二人攀談起來，祥子發覺這個骷髏似的、一貧如洗的人，以前是個獨立的車伕，自己有車子。於是祥子怕起來了：自己有車，就能逃得了窮命嗎？和虎妞結婚又有什麼大不了的壞處？

> 這樣一想，對虎妞的要脅，似乎不必反抗了：反正自己跳不出圈兒去，什麼樣的娘兒們不可以要呢？況且她還許帶過幾輛車來呢，幹嗎不享幾天現成的福！看透了自己，便無須小看別人，虎妞就是虎妞吧，什麼也甭說了！[一七]

小說最後，祥子爲了改過自強，到處找小福子的時候，他又巧遇茶館裏見過的窮老頭子。老人的孫子這時已經死了，他很坦白地告訴祥子說：

> 幹苦活兒的打算獨自一個人混好，比登天還難。一個人能有什麼蹦兒？看見過螞蚱吧？獨自一個兒也蹦得怪遠的，可是教個小孩子逮住，用綫兒拴上，連飛也飛不起來。趕到成了群，打成陣，哼，一陣就把整頃的莊稼吃淨，誰也沒法去治牠們！你說是不是？我的心眼倒好呢，連個小孫子都守不住。他病了，我沒錢給他買好藥，眼看着他死在我的懷裏，甭說了，什麼也甭說了！茶來！誰喝碗熱的？[一八]

祥子聽了這段經驗之談，非常氣餒；後來他發現小福子死去

了，便就乖乖地認命，不再掙扎。從老車夫身上，他看出奮鬪是沒有用的。

沒有疑問地，老舍是把這個社會批判當作小說裏不可少的一部份。幸而這一點不常破壞主角生活的悲劇邏輯，而主要故事之所以緊張動人， 正是因爲它絲毫不變地把戲劇焦點 （dramatic focus）放在奮鬪的事實上 。在描寫主角一再拚力設法活下去的時候，老舍表現了驚人的道德眼光和心理深度。特別出色的是祥子和虎妞之間婚前婚後的緊張關係的描寫；像茅盾在「虹」裏所寫梅和柳遇春的婚姻生活一樣，在這裏讀者像是爬上了現代中國文學的一個高峯，可以俯視赤裸裸的人生經驗的狂暴可怖，一點不溫情，說教或投合大眾趣味。下面這段描寫兩人婚後不久的那次吵架，可以用做例證：

> 「好吧，你說說！」她搬過個櫈子來，坐在火爐旁。
>
> 「你有多少錢？」他問。
>
> 「是不是？我就知道你要問這個嗎！你不是娶媳婦呢，是娶那點錢，對不對？」
>
> 祥子像被一口風噎住，往下連嚥了幾口氣。劉老頭子，和人和廠的車夫，都以爲他是貪財，纔勾搭上虎妞；現在，她自己這麼說出來了！自己的車，自己的錢，無緣無故的丟掉，而今被壓在老婆的幾塊錢底下；吃飯都得順脊梁骨下去！他恨不能雙手掐住她的脖子，掐！掐！掐！一直到她翻了白眼！把一切都掐死，而後自己抹了脖子。他們不是人，得死；他自己不是人，也死；大家甭想活著！一九

「駱駝祥子」是中日戰爭前夕寫的，可以說是到那時候爲止的最佳現代中國長篇小說。另一個重要小說家茅盾的作品，漸漸帶着替共黨宣傳的意味。固然老舍慢慢脫離早先個人主義的立場，他顯然還是個獨立作家 ； 而「駱駝祥子」儘管免不了有缺點，基本上仍不失爲一本感人很深、結構嚴謹的眞正寫實主義小

說。書中爽快直截的文字傳達了北京方言的地道韻味。其中主要人物都實實在在的使人難忘。小說的戲劇力量和敍述技巧都超過作者以前的作品，雖然「趙子曰」、「二馬」和「離婚」都各有自己獨特的優點。它也駕乎老舍後來——抗戰開始以後——的作品之上。老舍構想「駱駝祥子」當時的心情，是在尋求一個新的綜合；一方面繼續對阮明這個人物（祥子向警察局告密的那個人）所代表的卑鄙的學生份子兼政客表示厭棄；另一方面卻也對於個人英雄主義的愛國公式表示不滿。這當然還不符合左派觀點，但顯示老舍已經開始非難帶有自由主義味道的個人主義。

在抗戰時期的緊張氣氛裏，老舍為了反日救國，重新倡導英雄式的行動——但只是在宣傳上這樣作，並且缺少他先前對中國的需要和缺陷的深思卓識。

## 第七章附註

㊀關於老舍對新加坡知識界氣氛的意見，參看他的「老牛破車」，頁三二——三五。

㊁「趙子曰」頁三〇八。

㊂同上，頁一〇四。

㊃同上，頁六二。

㊄原註討論姓名譯音問題，茲從略。——譯者

㊅「二馬」，頁一六七。

㊆「離婚」有兩個英文本：Helena Kuo譯的 *The Quest for Love of Lao Lee* 和Evan King譯的 *Divorce*。

㊇「離婚」（戰後上海版，一九四七），頁二七八。

㊈同上，頁二七九。

㊉同上，頁二八一。

㊀㊀同上，頁二八三。

㊀㊁「牛天賜傳」已被譯成英文，名叫 *Heavensent*。

㊀㊂「牛天賜傳」，頁三〇六。

一四同上，頁二七二——七三。

一五*Rickshaw Boy*（New York, Reynal and Hitchcock，1945）大體上譯得很忠實，但結尾是祥子和小福子大團圓。譯者 Evan King 删去了描寫祥子遊蕩告密等醜事的幾段極重要文字，終於把他寫成重回曹家工作，從二等妓院救出了小福子的心滿意足的人，改頭換面以後的結尾，實足代表譯本的達觀溫情：「夏夜清涼，他一面跑着，一面覺到懷抱裏的身體輕輕動了一下，接着就慢慢地偎近他。她還活着，他也活着，他們現在自由自在了。」（頁三八四）現在中國小說很少有好的英文譯本，而*Rickshaw Boy* 竟這樣篡改原文，歪曲原著的精神，是很使人惋惜的。

一六「駱駝祥子」（上海，一九四六），頁三〇八。

一七同上，頁一二二。

一八同上，頁二八七。

一九同上，頁一八六。

# 第八章　沈從文（1902—）

劉紹銘譯

在「鳳子」的第十章裏，那位「城裏客人」看了當地土著的宗教儀式後，就很興奮的對總爺說：

> 你前天和我說神在你們這裏是不可少的，我不無惑疑，現在可明白了。我自以爲是個新人，一個尊重理性反抗迷信的人，平時厭惡和尙，輕視廟宇，把這兩件東西外加上一羣到廟宇對偶像許愿的角色，總攏來以爲簡直是一齣惡劣不堪的戲文。在哲學觀念上，我認爲神之一字在人生方面雖有它的意義，但它已成歷史的，已給都市文明弄下流，不必需存在，不能存在了。在都市裏它竟可說是虛僞的象徵，保護人類的愚昧，遮飾人類的殘忍，更從而增加人類的醜惡。但看看剛纔的儀式，我才明白神之存在，依然如故。不過它的莊嚴和美麗，是需要某種條件的，這條件就是人生情感的素樸，觀念的單純，以及環境的牧歌性。神仰賴這種條件方能產生，才能增加人生的美麗。缺少了這些條件，神就滅亡。我剛才看到的並不是什麼敬神謝神，完全是一齣好戲；一齣不可形容不可描繪的好戲。是詩和戲劇音樂的源泉，也是它的本身。聲音顏色光影的交錯，織成一片雲錦，神就存在於全體。在那光景中我儼然見到了你們那個神。我心想，這是一種如何的奇跡！我現在才明白你口中不離神的理由。你有理由。我現在才明白爲什麼二千年前中國會產生一個屈原，寫出那麼一些美麗神奇的詩歌，原來他不過是一個來到這地方的風景紀錄人罷了。屈

原雖死了兩千年，九歌的本事還依然如故。若有人好事，我相信還可從這古井中，汲取新鮮透明的泉水！㊀

這一段話，若拿來當一個現代中國作家的「宗教觀」來看，雖嫌天眞，但其中自有其智慧，與當時的功利唯物思想，恰成一強烈的對照。在這裏，沈從文並沒有提出任何超自然的新秩序；他只肯定了神話的想像力之重要性，認爲這是使我們在現代的社會中，唯一能夠保全生命完整的力量。在這方面，他創作的目標是與葉慈相彷的：他們都強調，在唯物主義文化的籠罩下，人類得跟神和自然，保持着一種協調和諧的關係。只有這樣才可以使我們保全做人的原始血性和驕傲，不流於貪婪與奸詐。沈從文與他同期的大部份作家另外一個不同之點是，他雖然對資產階級生活方式的無聊與墮落感到深惡痛絕，卻拒絕接受馬克思主義烏托邦式的夢想。 因爲這種烏托邦一出現， 神祇就要從人類社會隱沒了。他對古舊中國之信仰，態度之虔誠，在他同期作家中，再也找不出第二個。這個古舊的中國，農村的「封建」經濟，極少受到現代貿易方式的影響（更不用說其他的現代意識形態了），因此範圍越來越縮小了。可是沈從文對此信心不減，而且還能在這種落後的甚至怪誕的生活方式下，找出賦予我們生命力量的人類淳樸純眞的感情來。但沈從文並不是一個一切唯原始是尙的人，更不是一個感情用事，好迷戀過去，盲目拒絕新潮流的作家。雖然他有些作品是可以稱爲「牧歌」型的，但綜觀其小說文體，不但寫到社會各方面，而且對當時形勢的認識，也非常深入透徹。他的作品顯露着一種堅強的信念，那就是，除非我們保持着一些對人生的虔誠態度和信念，否則中國人——或推而廣之，全人類——都會逐漸的變得野蠻起來。因此，沈從文的田園氣息，在道德意識來講，其對現代人處境關注之情，是與華茨華斯、葉慈和福克納等西方作家一樣迫切的。

爲了表示他與其他作家的不同，沈從文很喜歡強調自己的農

村背景(以別於在大都市受教育出身的作家)。在「習題」裏他這樣寫道：「我實在是個鄉下人，說鄉下人我毫無驕傲，也不在自貶，鄉下人照例有根深蒂固永遠是鄉巴老的性情，愛憎和哀樂自有它獨特的式樣， 與城市中人截然不同！他保守， 頑固，愛土地，也不缺少機警，卻不甚懂詭詐。他對一切事照例十分認眞，似乎太認眞了，這認眞處某一時就不免成爲『傻頭傻腦』。」㊀像其他許多現代中國作家一樣，沈從文出身雖然貧苦，但總算是個書香門第，絕非鄉巴佬。但他既自稱「鄉下人」，自有一番深意。一方面，這固然是要非難那班在思想上貪時髦，一下子就爲新興的主義理想冲昏了頭腦，把自己的傳統忘記得一乾二淨的作家。第二方面，他自稱爲「鄉下人」，無非是要我們注意一下他心智活動中一個永不枯朽的泉源。這就是他從小在內地就與之爲伍的農夫、士兵、船伕和小生意人。他對這些身價卑微的人，一直忠心不貳。

直到他廿歲突然想到北京去讀書，準備將來從事寫作爲止，沈從文的生活，可說與那個當時正受西方精神和物質影響下的中國毫無關係 。 沈從文一九〇二年出生 ， 湘西鳳凰人，祖父沈洪富，「二十二歲左右時，便曾作過一度雲南昭通鎮守使。同治二年又作過貴州總督」。他的父親和叔伯輩都做過軍人，但卻沒有搞出甚麼名堂來。由於他父親在他童年的大部份時間中，都駐守在北京，因此對他也疏於管敎。他常常逃課，在家鄉附近到處遊山玩水，也因此看盡了人生和自然百態。有關這一段的生活，他在「從文自傳」(這本自傳實在是他一切小說的序曲)這樣寫道：「就爲的是白日裏太野，各處去看，各處去聽，還各處去嗅聞：死蛇的氣味，腐草的氣味，屠戶身上的氣味，燒碗處土窯被雨淋以後放出的氣味，要我說來雖然無法用言語去形容，要我辨別卻十分容易。蝙蝠的聲音，一隻黃牛當屠戶把刀刺進牠喉中時嘆息的聲音，藏在田塍土穴中大黃喉蛇的鳴聲，黑暗中魚在水面撥刺

的微聲，全因到耳邊時分量不同，我也記得那麼清清楚楚。」㊂

十三歲那年，「將軍後人」的沈從文，徵得母親同意，進了在當地舉辦的預備兵技術班。他在班裏學不到甚麼軍事知識，卻跟一個名叫「籐師傅」的老教頭交上了朋友。這個籐師傅好像是一個從俠義小說跑出來的人物，眞是十八般武藝，件件皆能，難怪十三歲的沈從文，對他敬佩異常。約摸過了兩年，沈從文得到當事人的許可，得用補充兵的名義，駐防辰州（沅陵），四個月後又移防到懷化。在這個小鄉鎭裏就了只不過一年零四個月，他卻看過七百個人被砍頭。後來，他追隨着各個不同的部隊散佈到湖南、四川、貴州各地方去。除了軍職以外，他還做過警察局的文書，管過稅務，也做過報館的校對。

在這一段混跡江湖的日子中（他是湘西沅水上下流船隻的常客），沈從文結交了各式各樣的人物，如軍官、土匪、私娼和舟子。因此小小的年紀，他就已接觸過成人世界裏情慾、墮落與英雄色彩的一面。在這許多他經歷過的事件中，有些看來是非常邪惡的，但換了另一種眼光看，卻是人類精神一種美的表現。這些事件，都留給他深刻的印象。後來，在「從文自傳」和不少短篇小說中，他就把那些最令他難忘的人物和事件紀錄下來。「三個男子和一個女人」就是這樣的一個故事。一個年紀輕輕的豆腐店老板，在他私戀的女子死了以後，把她從墳墓裏挖出來，背到山洞去睡了三天三夜。後來事發，判了死刑，他一點也不後悔，連說「美得很，美得很」。另外一個例子是「大王」，講的是一個改過自新的土匪（生平曾親手殺過兩百多個人）在某一司令官處當弁目（保鏢），忠心不渝，不料後來因一個女人的牽連，竟給司令官殺了。㊃

這一段流浪的歲月，對沈從文後來的寫作生活，非常重要，不但因爲他可以從此獲得不少見識和刺激性的經驗，而且，最重要的是，使他增加了對歷史感和事實的認識。就由於這種認識，

他後來面對左派強迫附和的壓力時，也不爲所動。中國人民的生活，美的見過了，醜的也見過了，因此，他一開始就能夠拒絕接受共產黨解釋中國社會結構的濫調：封建主義與帝國主義。

在這一段流浪期間，沈從文碰到不少因緣際會，也交到了一些對他有幫助的朋友，對他後來從事文學創作的決心，發生過很大的影響。這個時候，他讀了林紓翻譯的狄更斯的作品，爲書中的人物情節着迷（他的構想力與這位英國小說家有若干相像的地方），廢寢忘食地讀上幾個月。上海來的報紙，令他大開眼界，因爲裏面所載的事，對他完全陌生，是一個「新中國」。

在報館當校對時（這是他在一九二二年上北京前最後的一個差事），他認識了一個印刷工頭，與他同住在一間房子裏，並因他介紹，讀到許多自五四以來所出版的新書雜誌。在此以前，沈從文臨過帖、細心地讀過「辭源」、更讀過古詩古文；可是跟中國的新思想與新文學接觸，這是第一次。這可把他迷住了。他苦思了四日四夜後，才把要到北京去上學的決心告訴上司，上司非常鼓勵他，還在經濟上幫了他的忙。那時他已經二十歲，而中國現代文學中一個最傑出的、想像力最豐富的作家的生命，就在這時開始。

在北京苦寫了兩年後，沈從文漸露頭角，開始受到英美派胡適、徐志摩、陳源等人的注意。一九二四年後，他的文章，常在上述這班人的刋物上發表，即「北京晨報副刋」、「現代評論」、「新月」等。表面看來，這一批英美派教授和學者跟這個連一句英文都不會說的「鄉下人」實在沒有甚麼相同的地方。丁玲在一九五零年就這麼說過：「沈從文是一個常處於動搖的人，又反對統治者（沈從文在青年時代的確也有過一些這種情緒），又希望自己也能在上流社會有些地位……沈從文因爲一貫與新月社、現代評論派有些友誼，所以他始終有些羨慕紳士階級……他很想能當一位教授。」[五]丁玲的話，當然大錯特錯，沈從文跟那

些教授作家能建立友誼，主要因爲意氣相投。到了一九二四年，左派在文壇上的勢力，已漸佔上風，胡適和他的朋友，面對這種歪風，只有招架之力。在他們的陣營中，論學問淵博的有胡適自己，論新詩才華的有徐志摩，可是在小說方面，除了凌叔華外，就再沒有甚麽出色的人才堪與創造社的作家抗衡了。他們對沈從文感興趣的原因，不但因爲他文筆流暢，最重要的還是他那種天生的保守性和對舊中國不移的信心。他相信要確定中國的前途，非先對中國的弱點和優點實實際際的弄個明白不可。胡適等人看中沈從文的，就是這種務實的保守性。他們覺得，這種保守主義跟他們所倡導的批判的自由主義一樣，對當時激進的革命氣氛，會發生撥亂反正的作用。他們對沈從文的信心沒有白費，因爲胡適後來致力於歷史研究和政治活動，徐志摩於一九三一年撞機身亡，而陳源退隱文壇——只剩下了沈從文一人，卓然而立，代表着藝術良心和知識分子不能淫不能屈的人格。

沈從文是個勤於寫作，不斷求進步的短篇小說家。一開始時，他大概還沒有體會到寫小說原來要顧慮到那麽多技術性的東西的。他常常在文體與主題上做各種不同的試驗，寫了一連串的短篇小說，有好的，有壞的，更有寫後連他自己也不知是甚麽東西的。共黨批評家，看到他這種鍥而不捨的精神（慢慢地，他已摸索出一種個人的文體），對當前政治問題避而不談的態度，不大把他放在眼內，只覺得他是個多產但意識形態幼稚的作家而已。可是，過了幾年，他在文壇上的地位越來越重要了。到一九三四年他接編「大公報」文藝副刊時，他已成爲左派作家心目中的右派反動中心。從那時開始，到抗戰勝利之後，他一直是共產黨毒罵的對象。他被認爲是「國民黨走狗」，爲統治階級和地主階級引風撥火。可是，滑稽的是，他在四十年代間，與政府的關係並不好。對這些莫須有的攻擊，沈從文覺得不屑一顧，而他後來的表現，也在在證明他是一個眞正的藝術家，對自己的作品極

有信心。早在一九三六年，他就頗以自己的「落後」爲榮了：「兩千年前的莊周，彷彿比當時多少人都落後了一點。那些人早死盡了。到如今，你和我愛讀秋水馬蹄時彷彿面前還站有那個落後的人。」㊅

沈從文藝術的成長在最初的階段緩慢得近乎痛苦。他開始寫作時，全憑自己摸索，對西方的小說傳統，可說全無認識。由一九二四年到一九二八年間，他爲生活所迫，大量的生產小說，把自己豐富的想像力都濫用了。而這幾年間，本應是他的學習階段，他的故事也眞像說個不完似的，有關他身邊瑣事的、學生的、集居沿海各城市中的小資產階級和無產階級生活的、湘西如詩如畫的風土人情、苗區的俊男俏女——這一切一切都出現於他的小說中。雖然這些小說，大體說來，都能夠反映出作者對各種綜錯複雜經驗的敏感觀察力，但在文體上和結構上，他在這一階段寫成的小說，難得有幾篇沒有毛病的。由於他對現代短篇小說結構沒有甚麼認識，所以沈從文的敍述方法，都是傳統性的。這本來沒有甚麼關係，可是，大概是由於缺少正統訓練之故，他常出怪主意，在小說中往往不問情由的加插了一大段散文式的按語和嚕囌描述。他對西方小說本來不熟，可是看了「阿麗思漫遊奇境記」後，就模倣了路易・喀羅的筆法，寫了一本名爲「阿麗思中國遊記」的諷刺性作品。而「月下小景」則是倣照「十日談」（*The Dacameron*）所組成的佛家故事，「全部分出自『法苑珠林』所引諸經」（見「月下小景」題記）。其實，沈從文很早就寫得一手好文章，簡潔、流暢。可是，大概是爲了要補償不諳洋文的自卑心理，他偏要寫出冗長的、像英文「掉尾句」一樣的斷斷續續的句子來。

蘇雪林對他這一時期的小說，批評得至爲中肯：

次則用字造句，雖然力求短峭簡練，描寫卻依然繁冗拖沓。

有時累累數百言還不能達出「中心思想」。有似老嫗談家常，叨叨絮絮，說了半天，聽者尙茫然不知其命意之所在；又好像用軟綿綿的拳頭去打胖子，打不到他的痛處。他用一千字寫的一段文字，我們將它縮成百字，原意仍不失。因此他的文字不能像利劍一般刺進讀者心靈，他的故事即寫得如何悲慘可怕，也不能在讀者腦筋裏留下永久不能磨滅的印象。㊆

上面的評語，用於沈從文的苗族故事上，最恰當不過了。一九三二年以來，沈從文誠然很少再寫這一類的小說，但他既自己選了三個這一類的故事（「月下小景」、「小白羊」和「龍朱」）給翻譯成英文（載於金隄和 Robert Payne 編的「中國土地」*The Chinese Earth*上），這就表示他實在對這類題材有所偏愛了。照理說，他既常往來於湖南、貴州和四川之間，他對苗人生活習俗的認識，應該是沒問題的了。但這種認識是缺乏人類學研究根據的，不夠深入，因此沈從文往往把這些土著美化了。舉例來說，在描寫苗族青年戀人的歡樂與死亡時，沈從文就讓自己完全躭溺於理想主義的境界。結果是，寫出來的東西與現實幾乎毫無關係。我們即使從文字中也可看出他這種過於迷戀牧歌境界與對事實不負責的態度。且看他怎樣介紹他心愛的人物龍朱：

郎家苗人中出美男子，彷彿是那地方的父母公全曾參預過雕塑阿波羅神的工作，因此把美的模型留給兒子了。族長龍朱年十七歲，是美男子中的美男子。這個人，美麗強壯像獅子，溫和謙馴如小羊。是人中模型。是權威。是力。是光。種種比譬全是爲了他的美。其他德行則與美一樣，得天比平常人都多。㊇

這一段的頭二句，簡直不知所謂。「像獅」、「像羊」這一類的形容詞也是無聊得很。自然，像這一個「壞」的例子，在他的「壞」小說中，也眞是個例外。不過沈從文既能寫出這種文體

來，我們就知道他成熟得多慢了。他賣文爲活的生涯，一直到在學校教書時才見好轉。一九二九年，他辦的兩種雜誌（「人間」和「紅與黑」）都先後失敗，他便受聘到當時胡適做校長的「吳淞中國公學」去教中文。一九三〇年他在國立武漢大學教了一個學期，次年即到青島大學任中國文學系教授，一直到一九三四年爲止。從一九三四年到戰後，他歷任北大和西南聯大的中文系教授，後來返回北大。在三十年間，他綽約多姿的文體，已自成一家，不能不使人承認，這是他教學期間，對中文各種文體變化苦心鑽研的結果。這幾年也是他私生活最快樂的時期，戀愛的成功與婚姻的幸福給他添了新的創作靈感，他常出門旅行，有幾次回到家鄉去就了一段頗長的時期，使他與當地老百姓的感情，又重新培養起來。從一九三〇年一九三七年間這一段日子，他的寫作收穫極豐，短篇小說集計有「如蕤集」、「浮世輯」、「八駿圖」、「新與舊」、「主婦集」等；中篇小說有「邊城」。此外還有兩個出色的散文集子（「從文自傳」和「湘行散記」）和比較次要的文評、傳記文章等。

沈從文旣寫了這麼多的小說，包括的範圍又這麼廣，因此，在我們討論他個別作品之前，最好先弄清楚他對人生一般的看法。首先，他認爲人類若要追求更高的美德，非得保留如動物一樣的原始純良天性不可。他覺得，一個人即使沒有高度的智慧與感受能力，照樣可以求得天生的快樂和不自覺地得來的智慧。這種看法，當然是道家的和羅曼蒂克的看法。在「會明」這一個早期的小說中(其中有不少累贅囉嗦的片斷)，火夫會明，在軍隊裏消磨了三十多年，但一點沒有氣餒，非常心安理得地盼望目前境況之好轉。他目前只有一個模模糊糊的希望，希望有一天能住在西部邊境一個闊大的森林裏。他這個夢想是從都督蔡鍔一次訓話得來的，蔡將軍說要開發西北，在那裏駐軍隊，一面墾闢荒地，一面生產糧食。別人常戲弄他的「獃處」，可是他不以爲意，照

樣抽他的旱煙，夢想着樹林。爲了要打軍閥和打反革命，會明隨同軍隊，移到前線去。他覺得，仗既然要打，最好就趕快動手，因爲一到了夏天，屍體就容易發臭。可是一連等了幾天都無動靜，他就到離駐防處不遠的一個小村落去買點補給品，順便就和村民聊起來。有一次，村裏有個人送了一隻母鷄給他，他帶回帳篷來了。自此以後，餵母鷄，等候母鷄生蛋給了他一種前所未有的快樂。沒多久，二十隻嫩黃乳白的小鷄孵下來了。就是這樣每天忙着照料小鷄，他連要住在邊陲森林中的夢也忘了。後來和議局勢成熟，會明隨軍隊撤回原防地：

> 在前線，會明是火夫，回到原防地會明也是火夫。不打仗，他彷彿覺到去那大樹林涯很遠，插旗子到堡上，望到這一面旗被風吹的日子還無希望。但他餵鷄，他細心的料理牠們，多餘的草烟至少能對付四十天，他是很幸福的。六月來了，這一連人沒有一個腐爛，會明望到這些人微笑時，那微笑的意義，是沒有一個人明白的。[九]

在這一個簡單的故事中，我們不難從會明對那些小鷄自然流露出來的關心與快樂，看出沈從文對道家純樸生活的嚮往。會明不但是個華茨華斯詩中的人物，而且還是個永恆不變的「中國佬」（Chinaman），對土地長出來的智慧，堅信不移，又深懂知足常樂的道理，使自己的生活，不流於卑俗。更能表達這種純眞與自然的力量的，是「蕭蕭」（一九二九年初稿，一九三五年修訂）。在中國內地貧窮的區域裏，常有「童養媳」這種風俗。蕭蕭是個孤兒，十二歲嫁到農家時，「小丈夫」才三歲，還在吃奶。依地方規矩，「過了門，她喊他弟弟。她每天應作的事是抱弟弟到村前柳樹下去玩，餓了，餵東西吃，哭了，就哄他」。到十四歲時，蕭蕭已經發育成熟，幫工中有名叫花狗者，靠唱山歌和花言巧語騙了她的身子。沒幾個月後，蕭蕭肚皮漸大，花狗就

棄她而去。蕭蕭急起來了，到廟裏許願，吃了一大把香灰，又常常到溪裏去喝冷水。但這些方法都沒有用，腹中的孩子，還在慢慢長大，終被家人發覺了。於是她婆婆家的祖父就請了蕭蕭的伯父來，商量是否要依規矩沉潭淹死，或賣給人家作妾。伯父不忍把蕭蕭沉潭，蕭蕭也只好在丈夫家中住下，直等到有主顧來看人再走：

> 這件事既經說明白，倒又像不怎麼要緊，大家反而釋然了。先是小丈夫不能再同蕭蕭在一處，到後又仍然如月前情形，姊弟一般有說有笑的過日子了。
>
> 丈夫知道了蕭蕭肚子中有兒子的事情，又知道因為這樣蕭蕭才應當嫁到遠處去。但是丈夫並不願意蕭蕭去，蕭蕭自己也不願去，大家全莫名其妙，像逼到要這樣做，不得不做。
>
> 在等候主顧來看人，等到十二月，還沒有人來。
>
> 蕭蕭次年二月間，坐草生了一個兒子，團頭大眼，聲響宏壯，大家都把母子二人照料得好好的，照規矩吃蒸鷄和江米酒補血，燒紙謝神。一家人都歡喜那兒子。
>
> 生下的既是兒子，蕭蕭不嫁別處了。
>
> 到蕭蕭正式同丈夫大拜堂圓房時，兒子年紀十歲，已能看牛割草，成為家中生產者一員了。平時喊蕭蕭丈夫做大叔，大叔也答應，從不生氣。
>
> 這兒子名叫牛兒，牛兒十二歲也娶了親，媳婦年長六歲。媳婦年紀大，方能諸事作幫手，對家中有幫助。嗩吶吹到門前時，新娘在轎中嗚嗚的哭着，忙壞了那個祖父，曾祖父。
>
> 這一天，蕭蕭抱了自己新生的月毛毛，卻在屋前榆蠟樹籬笆看熱鬧，同十年前抱丈夫一個樣子。⊕

蕭蕭的身世，使我們想到福克納小說「八月的光」裏的利娜·格洛芙（Lena Grove）來。兩人同是給幫工誘姦了的農村女，可是兩人人格之完整，卻絲毫未受侵害。由此看來，沈從文

與福克納對人性這方面的純眞，感到相同的興趣（並且常以社會上各種荒謬的或殘忍的道德標準來考驗它），不會是一件偶然的事。他們兩人都認爲，對土地和對小人物的忠誠，是一切更大更難達致的美德，如慈悲心、豪情和勇氣等的基礎。蕭蕭所處的，是一個原始社會，所奉信的，也是一種殘缺偏差的儒家倫理標準。可是，事發後，她雖然害怕家庭的責難和懲罰，但這段時間並不長，而且，也沒有在她身心，留下甚麼損害的痕跡。讀者看完這小說後，精神爲之一爽，覺得在自然之下，一切事物，就應該這麼自然似的。

像蕭蕭這樣的女孩子，純潔無邪，事事對人信任，常在沈從文的小說出現。在「三三」中，與題目同名的女主角，自那位從城裏來的青年人因肺病死後，就覺得很傷心，對他懷念不已，因爲有一段日子，這位青年是她念念不忘的人。「邊城」的女主角翠翠，是個老舟子的孫女兒，每天都耐心地等着那個情歌唱得像竹雀一樣好聽的、但卻愛鬧脾氣的「青年人」回來。可是，三三與翠翠卻不同于蕭蕭。蕭蕭的自我意識是潛伏着的，而這兩位鄉下姑娘卻是初戀的代表，內心充滿了渴切的情懷和希望。但也僅止於希望而已，因爲她們的愛情，永遠得不到成人的滿足。

如果我們可以把沈從文的小說世界分成兩邊，一邊是露西（Lucy）型態的少女(如三三、翠翠)，那麼另外一邊該是華茨華斯的第二種人物：飽歷風霜、超然物外，已不爲喜怒哀樂所動的老頭子。「生」（一九三三年）所描寫的，便是一個在北京城十剎海雜戲場內玩傀儡的老頭子。他今年已六十多歲了，手上只有一對傀儡，一名王九，一名趙四，表演摔跤。這老頭生意顯然不好，因爲他在表演時，還要躲躲閃閃的，希望能避過收小攤捐的巡警。故事的背景，相當熱鬧，可是故事的本身，卻僅是一篇平凡的寫實人道主義作品而已，只有到結尾兩段時，我們才進入了老頭子的內心世界：

> 他於是同傀儡一個樣子坐在地下，計數身邊的銅子，一面向白臉傀儡王九笑着，說着前後相同旣在博取觀者大笑，又在自作嘲笑的笑話。他把話說得那麼親暱，那麼柔和。他不讓人知道他死去了的兒子就是王九，兒子的死乃由於同趙四相拚也不說明。他決不提這些事 。 他只讓人眼見傀儡王九與傀儡趙四相毆相撲時，雖場面上王九常常不大順手，上風皆由趙四佔去，但每次最後的勝利，總仍然歸那王九。
>
> 王九死了十年，老頭子在北京城圈子裏外表演王九打倒趙四也有了十年，那個眞的趙四，則五年前在保定府早就害黃疸病死掉了。㈠㈠

這一個文字要言不繁的結局，把整個故事提昇到很高的一個境界 。 老頭子不斷的把他兒子與趙四相拚的一段往事 ， 以演傀儡戲的手法重演出來 ， 使人更覺得他孤寂之中帶有一種偉大，如華茨華斯兩首名詩裏的老人邁格爾（ Michael ）和撈水蛭者（ Leech Gatherer ）一樣。

在「夜」這個故事裏，沈從文頗有點悠然自得地記述這件往事：有一次，他和軍隊裏四個夥伴出差時迷了路，投宿到一個老頭子的家裏。晚上這五個大兵輪流講故事時，老頭只是靜靜的聽着，彷彿滿懷心事似的。後來他們迫着他也說一故事來湊興時，他說沒有甚麼故事可講的：

> 可是，說來說去天已亮了， 荒鷄在遠處喊了， 我把故事說完時，幾個聽故事的同伴已無心再談故事，大家皆要打盹了。我獨顯得精神十足，極懇切的要求老人家的話語。我要多知道他怎麼就成了他的過去。老年人望了火堆一會，望到四個兵士皆低頭無語，就說：「我到我房裏去看看，你若一定要故事，你隨了我來。」我當眞跟到他走去，他開了鎖，我歡喜極了。我以爲他一定有許多寶物在房中，並且一定還得傳授我甚麼秘法同兵書，因爲我從他的神氣上看得出他那種不高興人間世的樣子，我覺這眞正隱者的態度可以原諒，恭恭敬敬的跟到他後面，進到那小房裏。

可是使我失望極了。房中除了一些大小乾菓罈罐，就是一鋪大床。這里床上分分明明的是躺着一個死婦人。一個黃得黃臉像蠟，又瘦又小，乾癟如一個烤白薯在風中吹過一個月的樣子的死人。

我說，「這是怎麼，你家死了人！」

他一點不失卻見時態度，用他那憂鬱的眼色對我望着，口中只輕輕的噗了一口氣。

我說，「這究竟是甚麼要緊事，我不明白！」

「這是我的故事，這是我的一個妻，一個老同伴，我們因爲一種願心一同搬到這孤村中來，住了十六年，如今我這個人，恰恰在昨天將近晚飯的時候死去了。若不是你們來我就得伴她睡一夜。……我自己也快死了，我的故事是沒有，我就有這些事情，天亮了，你們自己燒火熱水去，我要到後面挖一個坑，既然是不高興再到這世界上多吃一粒飯做一件事，我還得挖一個長坑，使她安靜靜的睡到地下等我。……」

當這故事的作者和他的夥伴離開時：

我聽到一個鋤頭在屋左邊空地掘土的聲音，無力的，遲鈍的，一下兩下的用鐵鍬咬着濕的地面。㊁㊂

這故事結構相當鬆懈（因爲非此不能把幾個不同的故事串在一起），也是沈從文小說中較弱的一個。可是在故事末段時，這老人留下給我們的印象，實在令人難忘。而且，這老人更代表了人類眞理高貴的一面：他不動聲色，接受了人類的苦難，其所表現出來的端莊與尊嚴，實在叫人敬佩。相較之下，葉慈因自己老態龍鍾而表現出來的憤懣之情，以及海明威短篇小說「一個乾淨明亮的地方」中那個患了「空虛感失眠症」的老頭子，都顯得渺小了。

天眞未鑿，但快將要邁入成人社會的少女；陷於窮途絕境，但仍肯定生命價值的老頭子——這都是沈從文用來代表人類純眞的感情和在這澆漓世界中一種不妥協的美的象徵。這個世界，儘

管怎樣墮落，怎樣醜惡，卻是他寫作取材時唯一的世界：除非我們留心到他用諷刺手法表露出來的憤怒、他對情感和心智輕佻不負責態度的憎恨，否則我們不會欣賞到小說牧歌性的一面。對左派批評家和讀者的指責（說他只是一個以娛樂別人爲目標的文體家），沈從文非常冷靜的答辯道：「你們能欣賞我故事的清新，照例那作品背後蘊藏的熱情卻忽略了；你們能欣賞我文字的樸實，照例那作品背後隱伏的悲痛也忽略了。」[13]沈從文對人類純眞的情感與完整人格的肯定，無疑是對自滿自大、輕率浮躁的中國社會的一種極有價值的批評。這種冷靜明智的看法（vision），不但用於渾樸的農村社會適當，用於懶散的、懦弱的、追求着虛假價值的，與土地人情斷絕了關係的現代人，也很適宜。

在沈從文描寫現代都市生活的小說中，諷刺性越明顯的，越不成功。此無他，他說教說得太明顯之故也。但其中也有幾個寫得很好的，把現代中國的病態一針見血的寫了出來。一九三七年刊出的「大小阮」就是一個例子。大阮是個拘謹的人，過的是舊派士大夫階級的生活，頗懂得享受，最後竟回到母校去當院長。小阮則是個機會主義者，性情衝動，說是爲了追求革命利益而過着出生入死的生活，最後死於獄中。對小阮這種「烈士行爲」的看法，沈從文盡量避免採取任何黨派立場，既不稱讚，也不反對。他對中國這種革命青年的態度，頗像英國批評家兼詩人馬修·安諾德對浪漫詩人的評價一樣：他們的熱心和勇氣都夠了，可是懂的卻不多。

沈從文在中國文學上的重要性，當然不單止建築在他的批評文字和諷刺作品上，也不是因爲他提倡純樸的英雄式生活的緣故。他對現代中國文學和生活方式的批評，固然非常中肯，非常有見地；他對人類精神價值的確定，固然切中時害——但造成他今天這個重要地位的，卻是他豐富的想像力和對藝術的摯誠。我們若把他早期的小說，拿來和它們後來的改正本（沈從文是現代

中國作家中唯一有改寫習慣的一個），或者其他三十年代的成熟小說，互相比較一下，那麼，令我們感到驚異的，不單是他藝術方面的成長，而且還有忠於藝術的精神。在他成熟的時期，他對幾種不同文體的運用，可說已到隨心所欲的境界。計有玲瓏剔透牧歌式的文體，裏面的山水人物，呼之欲出；這是沈從文最拿手的文體，而「邊城」是最完善的代表作。此外還有受了佛家故事影響的敍述體，筆調簡潔生動。最後值得一提的是他模仿西方句法成功後的文體（他早期也模仿過，但不成功，這點我們在前面提過了）。他對這種文體的處理，花了很大的心機。我們試拿他的「主婦」（一九三六）做例子。這故事寫的是一個結婚三年的女人，一天早上起來，在床上胡思亂想：

> 一朵眩目的金色葵花在眼邊直是晃，花蕊紫油油的，老在變動，無從捕捉。他想起她的生活，也正彷彿是一個不可把握的幻影，時刻在那裏變化，甚麼是眞實的，甚麼是最可信的，說不清楚。她很快樂。想起今天是個希奇古怪的日子，她笑了。
>
> 今天八月初五。三年前同樣一個日子裏，她和一個生活全不相同性格也似乎有點古怪的男子結了婚。爲安排那個家，兩人坐車從東城跑到西城，從天橋跑到後門，選擇新家裏一切應用的東西……正同姊姊用剪子鉸着小小紅喜字，預備放到糕餅上去，成衣人送來了一襲新衣。「是誰的？」「小姐的。」拿起新衣跑進新房後小套間去，對鏡子試換新衣。一面換衣一面胡胡亂亂的想着：
>
> ……一切都是偶然的，這一時或此一時。想碰頭太不容易，要逃避也枉費心力。一年前還老打量着穿件灰色學生制服，扮個男子過北平去讀書，好個浪漫的想像！誰知道今天到這裏卻準備辦新娘子，心甘情願給一個男子作小主婦。[一四]

以上的事，都是在這女主角的腦海中發生的。爲了要捕捉一個人在回憶時各種流盪飄忽的印象和感受，沈從文的句法，顯然

受了西方現代小說家的影響。

當然，沈從文的文體和他的「田園視景」是整體的，不可劃分的，因爲這二者同是一種高度智慧的表現，一種「靜候天機，物我同心」式創造力（negative capability）之產品。能把一棵樹的獨特形態寫好、能把一個舟子和一個少女樸實無華的語言、忠厚的人格和心態歷歷勾劃出來，這種才華，就是寫實的才華。雖然沈從文受了自己道德信念的約束，好像覺得非寫鄉土人情不可，我個人卻認爲，最能表現他長處的，倒是他那種憑着特好的記憶，隨意寫出來的景物和事件。他是中國現代文學中最偉大的印象主義者。他能不着痕跡，輕輕的幾筆就把一個景色的神髓，或者是人類微妙的感情脈絡勾劃出來。他在這一方面的功夫，直追中國的大詩人和大畫家，現代文學作家中，沒有一個人及得上他。在「逃的前一天」、「山道中」以及許多短篇小說和長篇小說的無數片斷中，我們都可以找到表現了沈從文高度印象主義寫作技巧的例子。

沈從文的小說中，我打算拿出來做最後一個例子的是「靜」，因爲在這短短的十多頁裏，我們可以看到他藝術上各方面的成就——他描寫情景的印象派手法和他對處於戰亂憂患中的人類尊嚴的關心。故事講的是一個飽經離亂之苦的家庭，男的在軍中，女的帶着兒女疏散到一個小鎮去暫住，等候三個男人的消息和接濟。母親肺病咯血，得躺在床上養病。大女兒和媳婦到外邊求神問卜去了，丫頭翠雲在洗衣服。春天的日子極長。全家中比較從容自由的只有十五歲的岳珉和她的小侄兒北生（五歲）。因爲年紀的關係，他們沒有完全給家庭所處的窘境困住。而沈從文這篇美麗動人的小說，就是環繞着這兩個人身上發生的。

故事開始時，岳珉正在後樓頂晒台上看風箏，沒多久，北生就爬着樓梯上來了。從晒台望開去，是一大片春意，「河對面有一個大坪，綠得同一塊大氈茵一樣，上面還繡得有各樣顏色花

朵。」樓下的房子，本來就昏暗得發霉，更加上一個抱病的老太婆，所以，若非到這晒台上來，這兩個小孩是難得看到這些春天的景色的。難怪北生一看到小河旁邊「……有三匹白馬，兩匹黃馬，沒人照料，在那裏吃草，從從容容，一面低頭吃草一面散步……就狂喜的喊着：『小姨，小姨，你看！』小姨望了他一眼，用手指指樓下，這小孩子懂事，恐怕下面知道，趕忙把自己手掌捣到自己的嘴唇，望望小姨，搖了一搖那顆小小的頭顱，意思像在說：『莫說，莫說。不要讓他們知道！』」一五

但最需要陽光、春風、綠草坪和那「又青又軟」的小河的，卻是岳珉。在這苦悶的沉寂中，她想到許多自己的問題，特別是到上海讀書的願望。她看着一個小尼姑從小菴堂裏出來到河邊去洗菜和洗衣服，自己也覺得快樂了一陣子。可是不多久，那種悶人的靜寂又回來了。她回到房間去看她母親：

> 「你咳嗽不好一點嗎？」
>
> 「好了好了，不要緊的，人不吃虧，我自己不小心，早上吃魚，喉頭稍稍有點火，不要緊的。」
>
> 這樣問答着，女孩便想走過去，看看枕邊那個小痰盂。病人明白那個意思了，就說：「沒有甚麼。」又說：「珉珉你站在那邊莫動，我看看，這個月你又長高了！簡直像個大人了。」
>
> 女孩岳珉害羞似的笑着，「我不像竹子吧，媽媽。我擔心得很，十五歲就這樣高，不好看。人長高了要笑人的。」一六

岳珉的姊姊和嫂嫂下課回家後，家裏幾個人又聊起來。到了傍晚，岳珉又上晒樓去了，既不是爲看風箏，也不是爲看新娘子騎馬過渡，她只在欄干邊傍看，眺望到一切遠處近處，心裏也慢慢的平靜下來。下樓後，母親、嫂子和姊姊三人都睡了，北生也不知在甚麼時候坐在地下小絨狗旁睡着了。在廚房裏，翠雲丫頭正偷偷地用無敵牌牙粉，當作水粉擦臉。這個時候，岳珉突然

聽到隔壁有人拍門，心便驟然跳躍起來，以爲是爸爸和哥哥回來了。

可是，沒多久，一切又重歸靜寂。岳珉不知道她那個在軍隊裏做事的爸爸，已經殉職了。

沈從文的後記，只有一句：「爲紀念姊姊亡兒北生而作。」由此可見故事中，都與作者親人有點關係，這點我們可從他流露於文中那份含蓄而親切的感情看出來。但是卽使我們不知道作者的生平，對我們欣賞這故事一點也沒有妨礙。因爲沈從文在這篇作品中成功地營造了一種靜穆的氣氛，一種由各主角無援無助的心境襯托出來的悲情：她們雖然勉強地說些輕鬆的話，卻一樣難遣憂懷。這種悲傷的氣氛，從這家庭住的昏暗屋子與屋子外無邊的春色比對中，最容易令人感覺出來。曬樓上所看到的各種細節——小河、草坪、風箏、馬匹、小尼姑和新娘子——在故事中都各別變成了自由和幸福的象徵，遠離這個逃難家庭之外。除沈從文外，三十年代的中國作家，再沒有別人能在相同的篇幅內，寫出一篇如此富有象徵意味、如此感情豐富的小說來。

## 第八章附註

㊀見「神之再現」（「鳳子」第十章），載在北平出版的「文學雜誌」一卷三期（一九三七），頁一四三——四。

㊁見「習題」，「阿金」（一九四九年開明版）頁三——四。此文原爲「從文小說習作選」之序言。

㊂見「從文自傳」（一九四三年開明版修正本），頁二一。

㊃「三個男子和一個女人」與「大王」均收入金隄和Robert Payne編譯的「中國土地」（*The Chinese Earth*）中。

㊄見丁玲「一個眞實人的一生——記胡也頻」，此文爲「胡也頻選集」序言（一九五一年北京出版），頁一七。

㊅見「靜默」，載「文季月刊」一卷六期（一九三六年十一月），頁一一三二。

⓱見蘇雪林「沈從文論」，為「沈從文選集」之序言，頁十五。

⓲見「龍朱」，「沈從文選集」，頁一四六。在載於「春」（一九四七年開明版）的自修正本裏，沈從文把「阿波羅神」四字改為「天王菩薩」，更不倫不類。

⓳見「會明」，「黑夜」（一九四九年開明版），頁一六。

⓴見「蕭蕭」，「新與舊」，頁二七——二八。

㉑見「生」，「沈從文選集」頁五〇。

㉒見「夜」，「沈從文甲集」（上海，國光，一五三〇），頁三二二——三二四。

㉓見「習題」，「阿金」，頁五。

㉔「主婦集」（香港，建文書局，一九五九），頁二——三。（作者案：這段文字，是劉紹銘譯本章時加引的，因為國內讀者看不到這篇小說。不妨再引「主婦」首段，該段文字更代表沈從文運用西方句法的圓熟：「碧碧睡在新換過的淨白被單上，一條琥珀黃綢面薄棉被裹着溫暖身子。長髮披拂的頭埋在大而白的枕頭中，翻過身時，現出一片被枕頭印紅的小臉，睡態顯得安靜和平。眼睛閉成一條微微彎曲的線。眼睫毛長而且黑，嘴角還鑲了一小渦微笑。」

㉕見「靜」，「黑鳳集」（一九四三年開明版），頁四〇。

㉖同上。頁四六。

# 第九章　張天翼（1906－）

水晶譯

張天翼是這十年當中，最富才華的短篇小說家。一九二九年，張的作品初見各刊物，即使要找他毛病的批評者，也不能否認這位新進作家異於常人的「耳」聰「目」明，以及喜趣橫生。用最經濟的描述和舖陳，以戲劇性和敏捷的風格，張天翼捕捉到他的角色在動作中的每一特徵。他擯棄了華麗辭藻，也不用冗長的段落結構；又用喜劇或者戲劇性的精確，來模擬每一社會階層的語言習慣。就方言的廣度和準確性而論，張天翼在現代中國小說中，是首屈一指的。就他和當時中國小說的關係而言，張天翼採取了海明威式精細大膽的外科手法，切除了白話語彙的平舖直敍、繁瑣和籠統等等病害。

不過這種緊湊的寫實手法不僅是外在的，而且也有一種嚴肅的道德意趣。正因爲張天翼對於左翼的文藝觀，趨附從不置疑，這種道德上的承擔，使其成就更屬卓越。我們幾乎可以在張天翼身上，發現到一個莎士比亞式的創造者，他將他那一時代那種先入爲主的意識型態，視爲理所當然，不過仍舊能夠利用它，來作爲一種媒介，藉以反映作家對於道德問題的感受。他大多數的作品，雖是依照共黨路線，對中、上階級加以諷刺，可是悉能超越宣傳的層次，進一步達到諷刺人性卑賤和殘忍的嘲弄效果。這種

道德上的「視景」(vision)，儘管和共黨的社會分析相呼應，實際上是作者才華高人一等的明證。

張天翼是現代中國作家中，最不帶自傳色彩的一位。他從來不曾採用過第一人稱的敍述法。不過他的生活，在很多方面和他的作品頗有關聯。他的祖父是湖南湘鄉人，曾經在太平天國叛亂期間，遊幕於湘軍首領曾國藩髦下，然後在湖南，逐漸建立了清望，成爲地主式的鄉紳。他的五個兒子都克紹箕裘，中了舉人，孫子也是準備學成後做官的。一九〇六年，張天翼誕生在南京，排行十五，是家中最幼的兒子。此時，他的家道已經式微，生活迫得張天翼的父親必須東奔西走，居無定所，以謀生計。張天翼遂從小生活在說不同方言的環境之中，接觸到各行各業他父親必須交遊的人物。十八歲高中畢業後，張天翼去北京，開始學習馬克思主義，準備從事寫作。以後的幾年內，他從事過各種不同的職業，當過小公務員，小軍官，新聞記者，教師。雖然他的兄姊們多在政界或者教育界， 高據要津，張天翼卻自甘黯淡， 不求騰達，一方面廣事搜集他日後小說中的多種素材。㊀

張天翼的第一篇故事「三天半的夢」，是在一九二八年的一份名叫「奔流」的雜誌上刋出的，是年他廿一歲。「奔流」的主編不是別人，就是魯迅，對於這個新崛起的天才，大加賞識。從此以後，張在十年之間，一口氣發表了一連串的小說，結集出版的計有：「從空虛到充實」，「小彼得」，「蜜蜂」，「移行」，「反攻」，「圓圓」，「清明時節」，「追」，「同鄉們」，還有四本長篇：「鬼工日記」，「一年」，「洋涇浜奇俠」，和「在城市裏」。 像這樣多產的速率， 乖謬自所難免。有很多小說，張天翼重覆了早已使用過的主題和佈局，跡近自我模倣；在另外一些小說裏，他又沉溺於無聊的低級趣味之中，這是在他誇張他角色的可鄙的舉動時而觸犯的。有些小說篇幅冗長，缺乏作者一貫的力量和控制。不過，就中國作家當時的遭際而言：經濟上極

不穩定，常受到雜誌主編的催稿，張天翼有此成就，已屬難能可貴。如果我們剔除掉他小說中三分之一，作爲一個社會主義寫實派作家， 而寫出的那些公式化的無產階級習作， 其餘的三分之二，不但代表了張天翼的豐饒多產 ， 而且說明了他高水準的成就。他同期的作家內，祇有沈從文一人，質或者量方面來說，差堪比擬。但是，沈缺乏了張咄咄逼人的力量，以及粗獷的風趣。

我們可以把張天翼的小說，劃分成三類：煽動性的，意識性的，跟諷刺性的。在煽動性的故事裏，如前所言，我們遇到暴動或者起義，便有一套標準的社會主義寫實方式的陳腔濫調，譬如一批農民或者士兵，在山窮水盡的情形下，鼓譟起來，和他們的壓迫者，進行殊死的鬬爭。在「二十一個」，「麵包綫」，「蛇太爺的失敗」這類無產階級故事裏出現的，無非是一羣面目模糊的人物，他們叫着同一的口號或者俚詞鄙語。動作也是可以預見的簡單和沉悶。張天翼其他小說裏常見的性格鮮明的角色，在這類作品裏一個也見不到。

第二類意識型的左翼小說，它們的主題不外是，小資產階級的知識份子，遭遇到革命經驗時的搖擺不定。篇名也就是小說主人翁的「敬野先生」，便是這樣的一個人。他在一位革命朋友遭到酷刑和死亡後，一度重振餘勇，最後不免恢復腐化惡習。「豬腸子的悲哀」處理了另一個這樣的人物，他陷入小資產階級的因循之中，一方面又清醒地覺察到：無產階級革命，一定會成功。「移行」的女主角，在經過了一段革命的生活，目睹了許多好朋友的死亡和受難後，嫁給一個有錢的商人，生活優裕，心理卻怔忡不寧。這些小說，因爲心理纖維細密，在某些方面，超越了茅盾、丁玲、巴金所作的同樣努力。不過這些小說，仍舊很難讓張天翼施展他的諷刺才能和悲劇性的觀照。祇有一篇即將討論到的短篇「出走以後」，其中的意識的衝突，才達到了道德戲劇的動人效果。

張天翼最好的小說，屬於諷刺的範疇。在這些小說裏，他不大分辨階級和個人：不論鄉紳、小資產階級，或者普羅階級，都一視同仁，成爲他諷刺的題材。無疑地，馬列主義派的批評家胡風，因爲心目中有了這些小說，才將「素樸的唯物主義者」的標籤，別在張天翼身上——這也就是說，張是一個這樣的作家，他拒絕將他對於社會的寫實觀察，跟共產主義樂觀派的教條結合在一起⊜。然而，就在他這種拒絕劃清善和惡、希望和腐化的上面，蘊藏了作者的諷刺力量。大致說來，張天翼的世界，是一個腐爛中的衰老世界，一個充滿了自虐、虐人狂、勢利鬼、胸懷大志卻又不得不屈居人下的、出賣人而又被人出賣的人物的世界。在下面，我們借用幾篇張的最佳故事，來把這個世界，更加清晰地表示在讀者面前。

「砥柱」便是以辛辣幽默，替中國現代文學，勾劃了一幅舊式的、鄉愿典型的腐儒畫像。「砥柱」這個成語原指身處腐敗社會裏的一個正統道德的支持者，引用到男主角的身上，立刻產生了諷刺的意味。黃宜庵完全不配承當這個稱號。相反地，像魯迅「肥皂」中的四銘，是一個鄉愿，滿腦子的骯髒思想，還僞裝自己是個方正衛道之士，一面自滿地反對中國社會逐步走上現代化的道路。他同時也是個虐待狂。故事中的殘忍暗流，則純是張天翼式的。

在一次沿着長江的航行中，宜庵伴着他十六歲的女兒，到另外一個城市去，讓一個做官的老爺相看，是否配做他的兒媳婦。他希望後者會看中他的女兒，同意許她爲媳。儘管這樣厚顏地以女兒的終身大事來改善自己的前途，宜庵卻小心翼翼地護衛自己的女兒，不讓她受到擁擠船艙裏不良風化的影響。因爲發現女兒同一個敞着胸在喂嬰孩的女人，在甲板上談話，立刻把她召進艙內，狠狠教訓了她一頓。就在她申斥女兒的同時，他聞到隔艙飄過來的鴉片煙香味，又聽到一段猥褻談話的一部份。他一面陶醉

在這段對話裏，一面深恐女兒可能在那裏偷聽。這種談話貞妹子是不懂的，她繼續在一邊織着毛線：

他眼睛往板壁上瞟了一下，又回到貞妹子身上。

她坐在窗子跟前，祇瞧見一個彎着的人身剪影。可是他覺得她臉子正發着紅，眼睛裏閃着亮——水汪汪的！

「咳哼！」他大聲一咳，拚命拉長了臉。

小姐嚇了一跳，連身子都抖動了一下。

一看就知道她心虛。這老頭兒就感到肚子裏有什麼塞住了，呼吸也調不勻稱。眼珠差點沒跳出了眼眶子，衝着貞妹子直冒火。她打定主意要好好教訓她一頓，駡她一頓，舌子可打着結：

「貞妹子！……你……哼，該死，這這……我告訴你——曉得吧，一個人……一個人……那個那個——唔……」

嘴巴空動了幾動，稀稀朗朗的幾根鬍子梗聳了幾下，他就咳了一聲，猛地爆出了一句——

「非禮勿聽！……」

那個對他睜大了眼睛，張大了嘴巴。

「莫光看着我！」他老人家打牙縫裏壓出了叫聲。「一個人總要時時刻刻自省——看做了甚麼非禮之舉沒有。……一個人——一個人——嗯，非禮之言……聽了非禮之言——也就是自己非禮！曉得吧！」

貞妹子愣住了：

「怎麼？我聽了什麼呢？」

「『聽了甚麼？』隔壁……隔壁……我看你是……」

做老子的狠狠地瞪了她一會兒，失望地嘆了一口長氣。他把眼珠子移到自己腳上，移到艙頂上，又忍不住瞟到他小姐那邊去。

她還在那裏盯着他。他就碰了釘子似的發了氣：

「沒有聽就沒有聽！有則改之，無則加勉！……做你自己的事呀！怎麼？……」㊂

這一段妙文，令人噴飯：女兒近於愚昧的天眞，成爲一方喜劇性的背景， 用來襯托她父親過度緊張的發怒， 以及最後發現自己鬧了場笑話的屈辱。 他簡直無法明白， 女兒會蠢到這般地步。

因爲越來越專心偸聽鄰室的笑話，黃宜庵也越來越坐立不安起來。他那激動的神態，甚至連貞妹子都覺得懷疑了。最後，他感到有制止這場談話的必要。他走到鄰艙去，立刻，坐在那兒的一個理學會會長，認出他是誰來，並稱之爲風月場的高手，大大恭維他一番，一面強迫他立卽說出生平最得意的一則艷事，來犒勞大眾。因爲覺得處境尷尬，黃宜庵先回到自己船艙裏去，命令女兒先到甲板上去，然後，才加入他那「有志一同」的朋友中間去。

「砥柱」是航船眾生相的一則明快特寫，它是通過男主角黃宜庵的眼光反映出來的。黃宜庵根據自己的骯髒心眼，來衡量船上遇到的人與事，然後將之任意歪曲。一個坦胸喂乳的少婦，可以成爲色情騷擾的原因，同時，她的乳房又是令人在道德上起反感的東西。在故事喜謔的表層背後，隱藏了一齣父親卽將出賣女兒的戲劇。那個愚蠢的少女，也許對於此行的任務，的確一無所知。卽使她已經知道，也並不表露任何反抗的跡象。她那種不聲不響而又不打擾人的存在，特別是在滿船喧鬧作樂的氛圍中，烘托了她父親出賣她終身的殘忍，以及故事的喜劇意趣。

另外一則故事「在旅途中」，繼續刻劃發生在中國的日常小事。一個叫計三鑽子的鄉村潑皮，有一天很不情願地乘了一節貨車進城去，而沒有搭乘他預期的客車。同車有兩個鄉巴佬，使他感到不耐。同時，又因爲鄉巴佬不許他用他們的包袱當坐墊，越發使他不快。他很口渴，而同車的鄉下人反而帶了熱水瓶，這使他忿怒不已。不過，他還是從他們的熱水瓶裏喝了水，然後，恢復了他那優越感受到損傷的模樣，坐到一邊去。

火車快開動時，一個禿頭灰鬚的男人，跟他的僕人走上車來，計三鑽子頓時感到鬆了口氣，終於，他找到一個跟他社會地位平等、可以交談的人。可惜那禿頭一點都不注意他。計三鑽子一面發着悶氣，一面想也許這個禿頭不如他看來那樣有身份，乃放肆地把左腳放到後者的褲腿上，來試探一下這人的反應如何。忍耐了一會，禿頭終於勃然大怒。他自稱是一個有錢的、退伍了的將軍，他有一度，因爲賑款舞弊的案子，審問過計三鑽子。將軍在旅途中，一路把計三鑽子辱罵不息。最糟的是，這件事是在兩個鄉巴佬的睽睽目擊下進行的。一旦將軍下車以後，計再也遏止不住一腔怒火和羞辱，對自己大嚷大叫起來：

「什麼傢伙！……你兩百多萬的家財從那里來的！眞畜牲！……老子怕了你！你——你——畜牲！總有一天我要……這包袱是誰的！」

他腳絆着了那個灰色包袱，於是狠命地把牠一踢。

兩個鄉下人喫了一大驚，慌張地擡起臉來。

那位馬坡的大腳色衝到了他們跟前，兩個拳頭在空中甩着，叫得連臉都漲紫了：

「儘看着我做甚麼！——要同我打架是不是！……蠢傢伙！豬都不如的東西！……」

他脾氣發得過了火，竟踢了尖臉一下：因爲他的是一付八字腳，觸到別人肉上就祇腳的裏側的一面。

「踢人？」尖臉閃電似地霎着眼睛。

「踢了你，怎樣！……你們剛才笑甚麼？擠眉弄眼的搗甚麼鬼！眞該殺！你們是土匪！是畜牲！……」㈣

三個人總算靜了下來，一直等到他們在同一車站下車爲止。計三鑽子衝到尖臉面前，刮了他一個嘴巴。因爲後者不敢還手，計這才鬆了一口氣，恢復用閒適的姿態走路。他的淡藍布長衫前後飄着，在下午的陽光下發着光。

故事裏，鄉村無賴的可鄙性格，藉着一次火車旅行，戲劇性地全盤托出。兩個農民一腔隱忍的怒火，祇有在將軍怒斥潑皮時，才得到片刻阿Q式的報復。這一點當然可以用共產黨教條來分析的。不過，另一方面來說，這無賴同時也在將軍手裏，受到侮辱，而將軍可能是更高一級的壞蛋，因他比起計三鑽子來，可能更加有勢，也更加有錢，這使得「在旅途中」成爲以中國人勢利眼爲題材的特產喜劇，那便是：社會地位越高的人，越有權傷害次一等地位的人。於是，這個村中無賴遂成爲中國人頑劣通病的一個具體描寫。

「中秋」是另外一則以「侮辱」爲主題的故事，無論就塑造殘忍和卑鄙兩方面來看，都可說是一時無雙的。鄉村縉紳葵大爺，在他妻子的堅持下，邀請了她窮苦的三弟弟前來過節，三舅舅在這樣一個重要的節日，原是無處可去的。飯菜放在桌上很久了，葵大爺並不請家人入席。他故意和三舅舅聊天，後者雖然極端飢餓，仍舊強顏歡笑着。那等得不耐煩的小兒子，偸偸跑到桌子邊，吃了一口菜。葵大爺立刻賞了他一個耳刮子，一面繼續抱怨着親戚們的忘恩負義。「人家也有親戚——靠親戚幫忙。我呢，哼，什麼親戚都用我的錢，揩我的油。我眞不懂，我眞不懂，唉！」㊄他的妻子微弱地抗議着，企圖阻止丈夫這種殘忍的惡作劇。就在此時，飯菜漸漸冷了。

一個佃農來跟葵大爺拜節，送給他一隻大閹鷄，作爲節禮。當後者對於閹鷄的大小，表示不滿時，這農民竟敢鼓足了勇氣回嘴，然後氣咻咻地把禮物提了回去。在這一場衝突中，可憐的親戚感到片刻的歡愉，因爲這農民彷彿在替他自己講話；但因爲根深柢固的教養，他很快對於農民的傲慢，感到厭惡，並且趕到門口，幫着葵大爺去責備那農民。他回到天井的時候，葵大爺回報他的，是另外一連串的牢騷，說人心如何不古，忘恩負義。爲了不使三舅舅連續受辱，葵奶奶祇有勸他趕快走路。這個窮親戚

走到天井裏，因爲羞憤和飢餓交迫，暈倒在地。

這篇故事是可以用共產黨術語來加以分析的，祇消我們把窮親戚說成是一個面目可憎的懦夫，不敢和農民站在一條戰線，跟地主進行鬬爭就是了。不過，像前述的「在旅途中」那樣，張天翼再度充分掌握了戲劇的場面，又從這場面裏，擠出一點一滴的嘲弄來。葵大爺是一個在他自己的立場上，說得過去的人。他性格上的殘忍，用不着靠階級鬬爭的論調來解釋。同理，那窮親戚是可悲的，不是因爲他沒有受過馬克斯主義的洗禮，而是因爲他不可避免受到自己教養上的限制，又因爲他不加反省的、窮鄉紳習氣。

用着同樣不畏縮的寫實手法，張天翼塑造了另外一個、和三舅舅截然相反的角色「陸寶田」。陸寶田是政府機關的一名小書記，因爲野心勃勃，對於周遭的環境，發生了盲目的反應。一般人都認爲他是一個無害的傻瓜，他卻以爲自己很聰明能幹：他將自己捲入同事之間的派系鬬爭當中，甚至爲了博取主管歡心，打同事的小報告。因爲肺癆的侵襲，他不得不把公事帶到家中去，連夜抄錄。儘管他需錢孔亟，還敢陪同上司一起交遊。他酗酒又抽煙，直到自己幾乎窒息至死；他的賭運又不佳，在麻將桌上大輸特輸。他還不知警惕，又跟同事們比賽騎馬，終於從馬背上摔了下來，鮮血從口內噴出來。

他祇好躺在床上了。幾星期以後，一個同事來探病，設法想告訴他，已經被辭退的消息。儘管病入膏肓，他還對他的同事說：「我雖然生病請假，其實樊秘書那些公事——我在家裏還是可以辦。老淩你看呢？我看是行得通的。」㊅

陸寶田的悲慘有一種恐怖的特質。張天翼用一種捉弄人的手法，讓他的小人物受到一連串的懲罰，眞帶有一種英國伊麗莎白一世王朝戲劇處理瘋子和傻瓜角色的野蠻特質。但陸寶田不但是許多殘忍笑料下的可憐蟲，在他謀取倖進的如意算盤中，在他對

於痛苦和玩笑， 近乎自虐性的享受裏， 他也是一個極端固執的人，固執得對於自己日漸惡化的健康狀況，也茫然無知。結果是一場悲劇性的鬧謔，讓我們對於社會上的生存掙扎，得到戰慄性的一瞥。

像以上三則故事所顯示，張天翼是一位階級意識十分強烈的作家；他擅長描寫不同階級，或者同等階級之間人與人的磨擦。他最終的含義是馬克思式的，因爲他暗示說：一個較爲平等和人性化的社會，可以豁免掉這種帶有侮辱和傷害的可怖笑鬧。張天翼也像班強生（Ben Jonson）一樣，翔實地記下當時社會的風習，拒絕根據固定的公式去歪曲和簡化人生，當然這不能包括那些標準的無產階級意識下的宣傳產品。同期作家當中，很少有人像他那樣，對於人性心理上的偏拗乖誤，以及邪惡的傾向，有如此清楚的掌握；不僅如此，還進一步的具備一種諷刺性和悲劇性的「視景」。因此，這位作家在他最佳的小說裏，往往保留了人性眞象的一種廣度，這在一般作家教誨人道主義的時代，實在難能可貴。

張天翼的小說藝術，是包羅萬象的，不再舉幾個例子，實在不足以概其全。下面的三篇故事：「春風」，「小彼得」和「出走以後」，篇篇都足以說明張的獨創性和多才多藝。

在長短篇「春風」裏，張天翼觀察了一個被仇恨和輕蔑束縛住的人爲社會。小說標題取自某一省公路局官辦的免費子弟小學的名字；就像佟校長所說的，學校是民主教育的一個好榜樣，使得貧富人家的子弟，不分彼此，受到春風般的化育。事實上，學生的家庭成份，卻爲校長和教師們嚴格劃分着，而這些教師因爲薪給菲薄，前途黯淡， 常常把他們的一腔怨憤， 發洩到那些大多數既骯髒又襤褸的窮苦學生身上去——他們都是鐵路工人的子弟。教師們彼此不停地爭吵，祇有在衣履整潔的學生面前，才稍

稍鬆懈一點，而這些學生是他們獻媚和縱容的對象。出身有錢家庭的子弟，看清了自己所受的優待，一個個變得驕横惡毒。張天翼曾經寫過很多有關學生生活的生動而又充滿喜趣的故事，在「春風」裏，他以超乎尋常的透剔手法，又一度展現了老師和學生之間存在的腐敗和邪惡。下面所引的一長段，是丁老師如何教學的情形。他是個幽默而富於風趣的校醫，然而他和另外一位有虐待狂的金老師比較起來，僅僅祇有表面上的不同：

丁老師那個教室裏——時不時鬨出了笑聲。

這麼着丁老師就更加起勁，連眉毛眼睛都跳了起來。

「你們曉不曉得——『清潔』是甚麼？」這位丁老師把書擎得高高的，問了一句常常問的話。

全體照例答得人很滿意：「清潔就是衞生。」

丁老師點了點腦袋。

「對了，衞生。衞生是頂要緊的。譬如打疫針，種牛痘，都是衞生，一個人不種牛痘——應當不應當呢？」

「不應當！」

「噯，是的，不應當。不種牛痘的人就會像廖文彬一樣成了麻子。……廖文彬，你爲甚麼不種牛痘？」

「不曉得，」廖文彬哭喪着臉答，拿袖子揩了揩嘴。

接着丁老師就指着廖文彬的臉說上一大套，好像那個小鬼犯了什麼錯事，該記一個大過似的。他一會兒聳聳肩膀，一會兒揚揚眉毛。末了他用兩手亂點着自己的臉，窩着一張嘴：

「咦咦咦，都是麻點，都是麻點！啊呀，醜死了，啊呀啊呀！」

下面哄堂大笑起來。還有人拍着手，頓着脚。

廖文彬哇的一聲哭了。

講台上的那一位也學着他的：叫了一聲「哇！——」——然後拚命忍住笑，彎着兩個嘴角，眼睛一霎一霎的：

「爲甚麼哭呢，喂？你自己做了麻子還怪別人麼？」

又是一陣哈哈，丁老師擺擺手都攔不住，他祇好挺着肚子等那麼一會兒。臉上發着光。

「尤福林，」最後他叫，「你也配笑人家麼，你自己是癩頭哇。跟麻子一樣醜。咦咦，髒死了髒死了！……」

他掏出一塊紗布來遮住嘴，暗地裏格格格地笑着。一直等別人靜了下來，他才裝着一付正經面孔，照例問這麼一句：這班上誰最清潔。

大家早已摸熟了丁老師的脾氣。

「林文侯。」

接着——所有的視線像扔石子似地投到了林文侯身上。

這個頂清潔的學生就趕快莊嚴着臉子，嘴也抿得緊緊的。眼珠子可在往左右瞟着。他坐得萬分規矩；胸脯沒命地挺着。背脊那裏凹進了一大塊，看着簡直是個雕得不大高明的石像。

丁老師拿那塊紗布來揩了鼻涕。他揚一揚眉毛正要往下說，忽然林文侯叫了起來：

「稟老師，江日新對我𥇦眼睛！」

那位老師盯着江日新，翻了一片下唇，警告地搖搖頭。

過會兒林文侯又叫：

「稟老師，江日新的髒衣裳揩到我身上，髒死了！」

許多人都瞧瞧江日新。有幾張臉上蒙着一付特別的神情——巴望着發生一點甚麼事。有一個還很響地咂咂嘴。

「嗯，江日新又要打了吧？」丁老師歡天喜地撈起了袖子，裝個鬼臉逗別人笑。

不管那個髒孩子怎樣聲辯，他祇顧自己往下說。

「你自己講個價錢：打幾下？……什麼？咦，我管你有意不有意，無意也要打。……快說：幾下？……兩下？兩下？……咦咦，那太少了吧？……」

他把價錢提高到十五下，才拿那黑板刷子動起手來。一面他聳聳肩膀皺一下鼻子，說了句俏皮話——

「這是給小流氓的一種維他命。」㊆

這一段使人想起狄更司的小說「艱苦時光」（*Hard Times*）中開始的一個場面，這一個場面．李維斯（F. R. Leavis）曾經在「偉大的傳統」（*The Great Tradition*）書中加以精闢的剖析過。丁老師譁眾取寵，丑角式的表演，拌和了侮謾和輕蔑，不單在贏取學生的愛戴上，深具諷刺的意味，而且也反映了一種根深蒂固的殘忍性，這在其他的老師身上，也很普及，這種作風，使得窮苦學生，在春風小學裏的生活，不啻人間地獄。在「春風」裏，張天翼像在其他有關兒童的故事裏一樣，利用中國髒孩子的各種特質，像是瘌痢頭，痲皮，流鼻涕，發亮的袖口等等，來代表一切被擯斥的人羣。我們可以看出，丁老師不斷強調衞生，嘲弄那些沒有打防疫針，種牛痘的小孩，以及自己用紗布遮住嘴來作爲消毒劑，凡此種種，都能慧黠地表露了丁老師愛心和關切的喪失殆盡。

「春風」的主角邱老師，比較他的那些同事，似乎略勝一籌，因爲他對於現狀極端不滿，以及他存心離開學校，去上大學求深造。但是他也是很惹人發笑的，對於窮苦學生，一樣地不耐煩，而且輕視他們。他也是一樣的小人物，受到環境的惡劣影響，雖然心裏憤恨不已，卻又擺脫不下。「春風」這一種富於狄更司式的喜趣，是植根於一種諷謔的觀照：如何一個事實上毫無希望的階級，在略勝一籌的經濟狀況下，會回過頭來憎恨一個更低的階級。「春風」遂成爲張天翼研究人性的殘忍和勢利的另一篇傑作了。

「小彼得」是諷刺的另一型式。故事的篇名即是工廠廠主所豢養的一條洋狗的名字。牠每天享受着牛奶、牛肉和巧克力，又可以在工廠中亂走亂竄。工人和職員都很討厭這頭狗，因爲這條狗是奢侈的象徵，同時，又是主人的可傷害的一部份。他們一有機會，便用石頭砸小彼得，又用其他的方式去作弄和報復。廠主十分震怒，把小彼得關在屋子裏，不許再溜出去。但是有一天，

小彼得又跑了出來，被七、八個工人和職員捉住宰了，燒了一頓可口的香肉來大快朵頤：「他們感到痛快。可是在回家的路上，也就默然了：那痛快有點欠缺的，而且還隱藏着什麼不滿足。」❽

「小彼得」在一九三一年問世時，魯迅和其他共黨的批評家，一致認爲故事輕佻不堪：殺狗和吃狗的過程，看來是全然不必要的，如果作者的初衷，祇是灌輸對於廠主的仇恨的話。不過就在這不必要的地方，張天翼憑高超的道德直覺，超越了他的批評家，超越了共黨的陳腔濫調，作出了對於人的執拗意志的令人阢隉不安的批判。不過，他在這種批評的力量下屈服了，此後張天翼沒有再寫過一類似的工業界無產階級的故事。「小彼得」於是成爲處理這種題材獨一無二的例子；它也變成了現代中國作家反映勞、資關係最具嘲弄性的一篇小說。

「出走以後」在前文曾經談到過，是張天翼唯一一篇達致道德戲劇水準的意識型的小說。像作者有關知識份子的其它故事一樣，這篇故事的缺點是：一本正經講道理的片段過多，對話的形式，和他筆下農村以及小城人物的嫻熟口語比較起來，顯得甚爲抽象化。不過故事仍然能從具體的人性，反映出理想主義和現實衝突後，所遭遇到的思想上的難題。一個在窮困家庭中長大的女子，在她下嫁富有的廠主何伯峻以前，曾經受到她七叔在共黨理論上的灌輸。結婚後，她在上海過着養尊處優的生活，認爲理所當然；不過，她仍然看不慣丈夫對待工人的手段，認爲那是不公平的。故事開始時，何太太突然在一時激憤下回返了娘家，告訴她嚇得痴呆的父母，正在和丈夫進行離婚。她年邁的父親剛剛辭去一份薪金非薄的差事，準備依靠女兒，過一陣「老太爺」的生活，對於即將臨頭的暗淡日子，感到惶恐。她甚爲輕視父母的恐懼和憂慮，唯有設法從七叔那兒，博取一點道義上的支援；但七叔原來祇知道在口頭上叫嚷馬克思主義，實際上十分謹愼，

而且畏首畏尾，給予她的安慰，實在很少。此時，我們的女主角在房中來回走着，一面打量着週遭汚穢簡陋的環境，覺察到她父母的孤立無援，以及她過去在娘家生活的單調：

老太太跟老王媽在別的房間裏找剪子，一面嘟囔着些甚麼——似乎在互相埋怨。堂屋裏可響起老太爺抽旱烟的聲音，那麼沒勁兒，那麼單調，彷彿人類一輩子祇配抽旱烟——一面抽着一面安心地等着老死。

這些一切——對姑太太當然非常熟悉。她彷彿覺得自己一直生活到這裏，並沒有遇見那個何伯峻，並沒結婚。似乎她還才打學校裏回來哩。

不過也有點不同：那時候她祇穿着破棉襖，罩着補了又補的藍旗袍。脚上老是一雙膠底鞋：夏天泡着脚汗，冬天就冷得像冰。

這算什麼生活！——沒一點活氣，沒一點熱鬧，沒一點樂趣。

二十年來的日子刻板地過了下去。老太爺下了衙門回來就苦着臉訴窮。計算着自己哪一年才可以出辇庫運。他那麼自言自語地嘟囔好一會，接着就嘆口長氣說他累了孩子們，孩子們也累了他。於是老太太又發了老毛病——傷心地抽咽着，一直要等到老王媽問他豆腐預備怎麼吃法，她才停了嘴。

姑太太那時候就簡直不知道一個家庭會有歡笑。家裏的事雖然不用她操心，可是總有說不出的憂鬱釘在她心底裏。一到了天黑還沒點燈的時候，她聽着爸爸的邊抽旱烟邊歎氣，媽媽跟老王媽的嘟囔，院子裏那些鷄咯咯的叫，天上的風聲，遠處軍營裏的吹號：她不知怎麼就感到太淒涼，她常常無緣無故哭了起來。

祇有在七叔那裏得到一點安慰——那些書，那些理想。他還介紹了伯峻給她。

現在七叔也還是那個，告訴她生活是……

她心臟上感到一陣冷。她疲得累起來，很想在那張有彈性的鋼牀上躺一會：可是這兒祇有那張破舊的甯波床。

> 她可沒坐下，祇瞧瞧沒有天花板的屋頂，瞧瞧糊着皮紙的窗格子。自己忽然有點奇怪起來：她居然在這潮濕的黑屋子裏住着到長成大人。她打了個寒噤，覺得有垃圾堆上那些小蚊子叮滿在身上似的。㊈

此刻她開始感到恐怖起來：萬一她的丈夫覺得無所謂，也不來央求她回去， 她又怎能耐得住一輩子在這所屋子呆下去？ 同時，住了不算，還得照顧她的父母、年輕的弟妹？她哭得抽抽搐搐的。但是，一封來自她丈夫的電報，解了她的圍。

一個典型的左翼作家，可能讓故事作出不同的發展。他可能讓女主角的道德勇氣，堅持到底；故事極可能以她離開丈夫的家作爲結束，而不是以此開場：一種熟悉的「傀儡家庭」的公式！但是，在目前的故事裏，道德上的興趣，是集中在女主角一時衝動所引起的後果上，以及在她勉強接受現實的擺佈後承認少女時代的理想主義已告破滅的一刹那上。無疑地，張天翼看不起七叔叔， 同時認爲女主角最終的謹行愼微是怯懦的 。不過， 同時間內，張天翼是個深刻的心理學家，將她心理上的衝突，轉化成爲一則具有普遍嘲弄性的寓言。

張天翼是一個卓越的短篇小說家，這種說法可以從他的「砥柱」到「出走以後」等作品身上， 得到明證。 作爲一個長篇小說家而言，他顯然是吃虧的。他那簡潔的文體，雖然可以賚予短篇足夠的力量，如果用來支持兩三百頁篇幅的長篇，便顯得單調了。他那種利用幾種重現在主角身上的特性來勾劃人物的手法，在一個長篇說部內，便顯得沉悶不堪，因爲這樣的寫法，阻碍了心理上的發展。舉例來說，「在城市裏」，一部長達五百頁的小說，全書一共有一打以上蠅營狗苟、你爭我奪的人物。每個人都是在各自的範圍內十分陰險又奸詐，但是，陰謀的連續重演，引不起讀者絲毫激動的反應。僅僅在故事的結尾，當書中主要的反

派角色唐老二和他的母親，爲了爭奪家產，露出了貪婪和彼此的仇恨（而這種本色在平時一直僞裝得很好）時，全書才添加了片刻戲劇性的生意。這一幕是如此的有聲有色，相形之下，小說的其它部份，看來祇是平淡而又膚淺的小城風俗習慣的一種研究。「一年」，另一部長篇，是有關政府公務員的諷刺小說，具有「在城市中」同樣拖泥帶水慢吞吞的特性。

在「洋涇浜奇俠」一書中，張天翼卻寫成了一部令人欣慰、喜趣橫生的小說。像老舍的「趙子曰」一樣，這本書是對英雄俠士的式微的鬧劇式的處理，書中以一憨直的好漢做主角，相信也受到「唐・吉訶德傳」和中國武俠小說的影響。小說的主題同樣和愛國主義有關。不過，老舍一直對於中國的命運，表示一種說教式的關切，而張天翼祇限於暴露商業化和不切實際的執着於愛國主義，以及這一運動商業化以後所產生的欺詐和誘騙。在形式上，張天翼的小說更像一齣滑稽戲，不過，卻飽含了爽利的諷刺，以及異乎尋常的喜劇趣味。

在三十年代初期，中國已覺察到日本帝國主義的侵略。政府一致訴諸普遍的愛國情緒來實施各種計劃，諸如新生活運動，建立空軍，甚至於發售航空救國獎券。商人和製造商，以及教育家也追隨這一形勢，假借愛國主義之名，來推銷各自的商品。因此，一個冬烘的學者，會倡導讀四書五經，作爲救國的不二法門；一個跳舞廳的老板會靦顏地做廣告說，社交舞是具有愛國的美德的。就在這一背景之下，大批商業化的愛國貨和愛國觀念，紛紛出籠。「洋涇浜奇俠」在此時出現，是深具時代意義的。甚至這一本小說的主角，儘管形同白痴，也計劃用道教的巫呪和法術來救國。小說裏，有一個角色，在牆上讀到這樣一幅廣告：

唯有熱水瓶可以救國！？？！！！

東北苦寒。 故抗×義勇軍作戰時。 常攜帶月光牌熱水瓶一具。因月光牌熱水瓶價廉物美。能保暖七十二小時。愛國志士。無不樂用之。故曰：

唯有熱水瓶可以救國！？？！！！

切勿失此愛國機會！？？㊉

不過，像這一類的胡說八道，並非多餘的幽默；這與小說整個諷刺的主題是契合的。

小說講一個姓石的人家，因為害怕日軍即將侵略華北，從北平逃到了上海。在旅途中，史伯襄（一個迷信算命的人）跟他腦筋胡塗的妻子，對同車的乘客說，他們的幼子史兆武，命中註定在十五歲的時候，將成為師長。現在他已經十四歲了，受到父母的無限寵愛；這個孩子因此完全奪去了父母對他同父異母、長兄的愛。兆昌在二十五、六歲的年齡，還是一事無成；他呆呆地坐在火車座上，盤算着自己比較弟弟更加輝煌的命運。因為嗜讀武俠小說如命，再加上又是道家武術的忠實信徒，他相信有一天，自己一定會修煉成一種法術，擊敗日本人。

到了上海以後，史兆昌遇到一個流氓胡根寶，這人帶他去見一個同黨，來自湖南的太極眞人和他的徒弟半塵子。因為對於太極眞人的超人法術深信不移，朝昌不但成為這人的徒弟，同時答應捐出四千元，來作為協建崑崙山煉丹臺的費用（崑崙山原是傳統之中，道家煉丹的一個好去處）。

在他較為世俗的家裏，兆昌一方面又和一些有錢的上海商人來往，並且組織了一個全國名流絕食救國會。這些有身份有地位的上海市民，口稱絕食，其實祇是不吃米飯，轉而去吃更加講究的珍饈而已。 另外的一班投機份子， 組織了一個征夷募款委員會。大量從南洋華僑手裏滙來的捐款 ， 中飽了少數經辦人的私囊。

我們的男主角是一個極富幻想的人，有一天，他看到歌女何曼麗，串演一齣歌舞劇「救國女俠」，十分感動；這齣戲是由「摩登愛國歌舞團」演出的。因爲英雄必定有美人相配，兆昌便相信，何曼麗是命中注定、協助他消滅日寇的女英雄。因爲用錢爽快，他從何曼麗那裏，得到了些許小惠；不過，當他有一天，發現何曼麗坐在另一個男人的膝蓋上時，祇有狼狽逃遁了。

兆昌接着又受到他道士朋友的勸服，想從平民階級裏找對象。有一次，他在路邊看到耍武藝的父女二人，認爲自己夢寐以求的「十三妹」，就是那個年輕的賣藝姑娘。不過，這姑娘的父親，很粗魯地把他吆喝開了。

一九三二年，「八一三」淞滬戰事，在上海展開了序幕。我們的英雄忽然像發瘋一樣，衝到了街上，一面喃喃吶吶誦念着道家的符呪，一面揮舞着一把劍（其實是一把小折刀），在他的嘴裏，還含着道家朋友送他的仙丹（其實是硬糖）；頭頂上敵人飛機在扔炸彈，他也視若無覩。終於，他很快在肩頭受了傷，被抬送到醫院去。同時間內，安安穩穩住在外國租界裏的史太太，一面打着麻將，一面不住稱讚自己的小兒子，因爲不久他就要成爲師長了。

上面所引，祇說出了「洋涇浜奇俠」的犖犖大者，就像英國文學教科書裏，我們也祇能看到班強生的「煉金術士」等喜劇的故事綱領，同讀喜劇原文，大異其趣。一直到最後一事爲止，「洋涇浜奇俠」始終在一個開濶的諷刺地面上展開，到處見到形形式式的江湖騙子。而在最後一章，藉着男主角現實和幻想的衝突，點出了故事中狂想曲式的主題。男主角一連串的「奇」遇都很令人捧腹，特別是在道教方士和何曼麗的插曲裏。張天翼在處理道教方士的湖南方言，以及何曼麗的冒牌國語時，看來輕而易舉，實不容易，在這一方面，張天翼操縱口語幽默的才華，堪與狄更司相比。㊁㊁

這本小說當然不是一本大書。因爲作者默默遵守馬克思式對於中國社會典型的批判，限制了諷刺的發展，祇點到滑稽爲止。儘管模倣唐．吉訶德，史兆昌並不帶絲毫悲劇氣息。作爲一個小說人物來看，他並不比較趙子曰更受到認眞的處理，因爲後者，在全書結尾時，還顯露了更生再造的可能性。兆昌除了迷醉那些劍仙俠客的小說以外 ， 同時也是他那士大夫階級的標準環境產物。他會罵厨子，小看窮人，有一次又跟一批在罷工中的工人吵架。儘管很容易受騙，史兆昌在理財上，自有一套聰明方法，因爲他念念不忘，想把一枚贋幣用出去。張天翼雖然沉溺在鬧劇式的廣泛笑謔之中，卻時刻不讓他的讀者忘記，男主角的階級成份和影響。

雖然具有馬克思主義的偏向，「洋涇浜奇俠」仍然是一本對利用愛國主義以逞私慾的人們的深刻寫照。男主角儘管在模倣義和團拳民的時候流露出「退化」的傾向，但至少他不像其他的人那樣貪得無厭；他的妄想，他的天眞，和其他角色的卑汚行跡比較起來，成爲一個鮮明的對照。作者諷刺性的畫面是很廣大的，雖然，我們眞希望作者對那些左派愛國學生和作家所賣的「羊」頭「狗」肉也申斥一番。

到抗戰爆發前爲止，張天翼一直保持着多產的記錄。在戰爭的最初幾年，他忙着從事愛國的宣傳工作，起初在長沙，然後到四川去，出版了「速寫三篇」，是有關抗戰期間混水摸魚的知識份子的諷刺小說。㊁㊁之後，他發現自己染上了肺結核菌，必需靜靜的休養， 寫作轉少。四十年代初期， 桂林發行的「文藝雜誌」連載了他的長篇童話「金鴨帝國」。其實早在一九三五年，他就在「文季月刊」創刊號上發表了一篇強調貧富兒童對立的中篇諷刺童話「奇怪的地方」了。

一九五〇年開始，我們又發現張天翼的作品，在北京的著名

文藝雜誌如「人民文學」上刊登。他寫的多係有關兒童的故事和獨幕劇，讀者自然以青、少年爲主。因爲張天翼很擅長把握兒童、少年人的心理（「春風」「包氏父子」都是很好的例子），以及他從事童話創作的成功，中共文化界的領導階層，顯然屬意張天翼，由他來主持兒童文學。這份差事並不淸閒，因爲中共當局對於青、少年的思想灌輸，向極重視。在北京文藝界，張天翼遂佔了一個相當重要的地位。事實上，自從一九五七年以來，他就是「人民文學」的總編輯。他新寫的少年文藝創作，可以想見全是共黨八股，但是作爲一個短篇小說家以及長篇小說家而論，張天翼旣能遵循共黨創作途徑，又能保持在法網以內獨立，他實際上已成爲中國文學史的一部份了。

## 第九章附註

㊀有關張天翼的生平，可參看他的好友蔣牧良寫的「記張天翼」，收在司馬文森編的「作家印象記」內。

㊁見胡風「張天翼論」，載「文藝筆談」，頁三八——八七。

㊂「砥柱」，「追」，頁一四——一六。

㊃「旅途中」，「追」，頁一一八——一一九。

㊄「中秋」，「追」，頁一七九。

㊅「陸寶田」，「同鄉們」，頁一七九。

㊆「春風」，載「文學」，六卷二期（一九三六年二月），頁二二九——二三〇。

㊇「小彼得」，頁二四。

㊈「出走以後」，「張天翼文集」（上海，一九四八），頁五二——五三。

㊉「洋涇浜奇俠」，頁九三——九四。

㊀㊀在艾格·史諾（Edgar Snow）所編的「今日中國」（*Living China*）短篇小說集裏，有一篇張天翼特爲該書而寫的小傳。在談到外國

作家對他的影響時，張天翼承認狄更斯影響他最深，其次是莫泊桑、左拉、巴布斯（Barbusse）、托爾斯泰、契可夫和高爾基。中國作家影響他至大的是魯迅。

㊀㊁「速寫三篇」的其中兩篇「華威先生」與「新生」是在一九三八年雜誌上發表的。第三篇，「譚九先生的工作」則完成於一九三七年十一月。可是我現在用的版本卻是一九四三年在重慶初版。

# 第十章　巴金（1904－）

水晶譯

巴金是這十年間最流行又最多產的作家之一，但是卻不是最重要中間的一位。儘管佳評潮湧，受到羣眾的愛戴，我們卻無法從他這一期的作品內，發現任何追求完美的企圖。而這種努力，我們可以在茅盾、沈從文、張天翼身上找到。不過巴金在抗戰期間，逐漸轉化成爲一個相當不錯的小說家。巴金是一個具有強烈道德感——甚至可以說，宗教狂熱——的人，自稱他對於理想的服務，勝過藝術。「我不是一個藝術家，」他在一本短篇小說集的序言裏這樣說：「有人說生命是短促的，藝術是永恒的。但是我卻認爲有一樣東西比較藝術更有久遠的價值。這一樣東西吸引了我。因爲它，我寧願放棄藝術，了無愧怍。藝術是甚麼呢？如果它不能帶給羣眾光明，又不能摧毀黑暗的話？」❶對於少數非難他的文體以及技巧的批評家，巴金的答辯等於是說：他的長短篇小說是在靈感衝動以後，自動書寫下來的產品，而傳統的藝術標準根本不適用：

> 我缺乏藝術家的氣質；我不能像創造一件藝術品那樣，來寫一本小說。當我寫的時候，我忘記了自己，簡直變成了一件工具：我既沒有空也沒有這份客觀，來選擇我的題材和形式。像我在「電」的前言裏所說的，我一寫作，自己的身子便不存在了。

在我的眼前，出現了一團暗影，影子越來越大。最後變成了一連串悲劇性的畫面。我的心彷彿被一根鞭子在抽打着；它跳動不息，而我的手也開始在紙上移動起來，完全不受控制。許多許多人抓住了我的筆，訴說着他們的悲傷。你想我還怎能夠再注意形式、故事、觀點，以及其它種種瑣碎的事情呢？我幾乎是情不自已的。一種力量迫使着我，要我在大量生產的情形下尋求滿足；我無法抗拒這種力量，它已經變成我習慣的一部份了。㊂

巴金認眞相信靈感附身之說，很顯然地，三十年代跟四十年代的學生讀者也相信這一種說法。在學生的眼光中，巴金和其它的作家比較起來，更是一位英雄。他那種贊助革命的人道主義，一下子便打到他們心窩裏去。

如果巴金這段期間的作品，顯示了甚麼的話，那便是他從沒有脫離過少年成長期。原名李堯棠（字芾甘）的巴金（巴金這個筆名，是兩位無政府主義者巴枯寧和克魯泡特金的名字拆拼起來的），一九〇四年出身一個地主大家庭，從小受到家人的寵愛，尤其是他的母親。然而，即使愛心也無法阻擋生命中一些不愉快的因素，那是隨着生長的過程而來的。在巴金還是五、六歲的時候，便非常喜歡院子裏飼養的鷄。有一天，他特別喜愛的一隻大花公鷄，被家人宰了，準備請客之用。巴金跑過去搶救不及，祇看見公鷄的咽喉已被割斷：「大花鷄在地上撲翅膀，慢慢地移動。松綠色的羽毛上染了幾團血。我跑到牠的面前叫了一聲『大花鷄呀！』。牠閉着眼睛，垂着頭在那裏亂撲，身子在骯髒的土上擦摩着。頸項上現出了一個大的傷口，血正從那裏面滴出來。」㊂對於幼小的巴金來說，這是一個不可磨滅的經驗；饒有意義地，他把這一事件寫進他第一本小說「滅亡」裏去。

這一件事發生不久，巴金的奶媽楊嫂死了。楊嫂一直在巴金家幫傭，當她病危的時候，巴金跑去看她：「陰暗的房間，沒有一點聲音。只有觸鼻的臭氣。在那一張矮床上，藍布帳子放下了

半幅。一幅舊棉被蓋住楊嫂的下半身。她睡着……我想不出一句話來，卻把眼淚滴在她的手上。『你哭了，你的心腸眞好。不要哭，我的病就會好的。』」㊃這一次經驗日後曾經在「秋」這本小說裏，以婢女倩兒臨終時的動人場面，重新出現過。

然而，巴金注定還要忍受更多更重要的死別。在一九一四年，當他年僅十歲時，母親便逝世了。不久，他的二姊也相繼死去，還有一個丫環——他幼時的玩伴——也夭折了。到了一九三一年的光景，巴金已是成名的作家了，又傳來了他的長兄在成都自殺的消息。僅僅在兩月以前，巴金還收到一封寄自他長兄的二十餘頁的長信，訴說他所遭受的大家庭制度的痛苦。

假如說，年輕時的巴金，不斷受到死亡和痛苦折磨的話，他同時也感到相當程度的憎恨和憤懣。他的愛心和敏銳的感性，對於生活在祖父統治下的家人，各房之間不斷的明爭暗奪，感到十分厭惡和氣憤，還有他伯叔父親這一代偶然間流露出來的淫猥和殘忍；婢僕們的悲慘遭遇；中國草藥對於疾病蔓延的束手無策等。當他逐年長大，看到更多外界的苦惱和不平時，開始爲一些新興的觀念所吸引。這些觀念當時正在「新青年」以及其它前進的雜誌之間傳播着。他對於愛的需要以及愛人類廣泛的同情心，決定了他閱讀的方向。到頭來，他終於成爲「安那其主義」（無政府主義）的最重要倡導人，同時也成爲中國作家中，有關西方革命以及「安那其」文學的最大權威。不過，這一種閱讀與其說是擴大或者改變了一個十五歲少年的人生觀，毋寧說是鉗制了它，因爲他從一本克魯泡特金所寫的名叫「告少年」的小冊子上，以及波蘭作家廖抗夫（Leopold Kampf）所撰的一齣德文戲「夜未央」（譯者爲李石曾，英譯本題名*On the Eve*，一九〇七年出版）裏，找到了他所需要的知識上的嚮導，以及性靈上的啓示。多年以後，在這一齣戲的譯本序言裏，巴金談到了這些文學對於他的影響：

大約在十年前吧，一個十五歲的孩子，讀到了一本小書。那時他剛剛信奉了愛人類愛世界的理想，有一個孩子般的幻夢，以爲萬人享樂的新社會就會與明天的太陽同升起來，一切的罪惡就會立刻消滅。懷着這樣的心情來讀這一本小書，他的感動眞是不能用言語形容出來。 那本書給他打開了新的眼界， 使他看見了在另一個國度裏一代青年爲人民爭自由謀幸福的奮鬬之大悲劇。在那本書裏面這一個十五歲的小孩子第一次找到了他夢境中的英雄，他又找了他的終身事業。他把那本書當作寶貝似的介紹與他的朋友們。他們甚至把牠一字一字的抄錄下來，因爲那是劇本，所以還排演過幾次。這個小孩子便是我，那本書便是中譯本「夜未央」。[五]

對於多數態度嚴肅的作家來說，一本十五歲時喜愛的書，往往在二十五歲時遭到淘汰；或者說，到了二十五歲時，因爲對於該書在智慧上或者文學上有所新發現，而產生了不同的閱讀方法。很多中國作家（巴金不過是一個極端的例子）卻是：在他們未經指導、青春期間所嗜讀的書，往往便是他們終生寫作的靈感泉源和行動方針。他們在寫作方面，表現得庸碌平凡，一半要歸咎於自己無法超越青春期間的文藝修養，和這一期間的領悟能力。在早年的閱讀中，巴金遇到了很多與他性靈相近的作家。對於這些作家，他許下了忠貞不二的志願。其中有一位便是愛瑪．高德曼（Emma Goldman）——一個國際聞名的無政府主義者，著有「我對於俄國的幻滅」（*My Disillusion With Russia*）一書，以及兩冊厚厚的自傳：「過我的日子」（*Living My Life*）。巴金承認她是他「精神上的母親」，後來，在他年紀較大的時候，還和高德曼保持了間歇性的通信關係。

儘管他的閱讀，支持了他對於善良人性的信念，同時，雖然他身爲一份校刊的主編，可以向志同道合的朋友傳播他的思想，巴金對於自己家庭中的封建生活，越來越感到厭惡。在一九二三

年，他離開成都到上海去，又轉往南京，完成他的高中教育。他於一九二五年返回上海，準備從事寫作。他翻譯了一本克魯泡特金的書，創辦了一份小雜誌。一九二七年正月，當他二十三歲的時候，巴金到了法國，大部份時間，都呆在巴黎研讀法文。同時開始翻譯克魯泡特金的「倫理學」一書，完成了一本名叫「滅亡」的小說。「滅亡」分期在「小說月報」上連載。到了一九二九年，當巴金從法國返回中國時，他有點驚異的發現，自己已是頗負時譽的作家了。

從此時起，一直到中日戰爭爆發前爲止，巴金寫作翻譯都很勤快。他一共寫了一打以上的長篇和中篇小說，還有四本短篇小說集。從一九三三年十二月開始，到一九三五年七月爲止，他住在日本。回國以後，他成爲文化生活出版社的創辦人之一，又擔任「文季月刊」的副刊編輯。因爲這一原故，他在這一期間，提携了不少文藝界的新秀。

「滅亡」是有關愛與恨的浪漫故事。就無政府主義的狂熱來說，「滅亡」勝過了巴金後期的一些小說——它們不過是同一主題的不同篇章而已。書中男主角杜大心一如作者本人，是一個敏感的小孩，會爲着被宰的鷄隻流淚，同時，也同樣是在早年嘗到喪母之痛。在饑荒的年歲，他目睹着人們苦難最慘淡的一面：「城外野田掘了幾個大坑。餓死的人一條條地抛在坑裏，像無數的蛆一樣。」㈥杜大心長大以後，愛上了他的表妹，但是，表妹屈服在父母的意志之下，嫁給了別人。多年以後，杜大心去了上海，參加了革命的行列，又和表妹重逢。此時她已經成爲一個可憐的年輕寡婦，並且企求他的原諒，重拾舊歡，不過杜大心已經變得非常激楚，不再愛她，他指着自己的心胸對她說：「不能，我不能夠愛你了。我已經沒有了愛人的心了。這顆心再不能夠愛人，也不能夠接受任何人的愛了。」㈦

當然，杜大心並非不能愛人，而係把他的愛，奉獻給了羣眾。他是個詩人，寫宣傳小冊子的作家，工會領袖，一家雜誌社的主編。他活在一種信念上，那便是「把自己的幸福建築在別人痛苦上的人，一定會遭滅亡。」❽有一天，在一次汽車意外事件（汽車失事在巴金小說裏經常出現）中，他邂逅了李冷和他的妹妹李靜淑。這兩人雖然出身小資產階級家庭，不久便受到杜大心革命精神的感召。並且李靜淑又熱烈地愛上了杜大心。

杜大心有一個要好的朋友，這人是在工會裏做事的。有一次，這人被警察逮捕了，不久被砍頭。這事使得杜大心下定決心，要去行刺戒嚴司令。李靜淑一度想勸止他，她說的話，是全書中較爲動人的演說詞之一：「大家都是現社會制度底犧牲者……誰都沒有權利來殺人，誰都是父母生的血肉之軀。誰沒有像我們一樣的父母，兄弟，姊妹？那些人又有什麼罪呢？……大心，我們不要再演以眼還眼，以牙還牙的慘劇了。難道這樣的慘劇還演得不夠多嗎？」❾雖然大心十分愛她，卻屹然不爲所動。於是，他開始着手注定要失敗的行刺計劃，又留下一首言志詩：

對於那般最先起來反抗壓迫的人，
滅亡一定會降臨到他底一身：
我自己本也知道這樣的事情，
然而我的命運卻是早已注定！

告訴我：在什麼時候，在什麼地方，
沒有犧牲，而自由居然會得勝在戰場？
爲了我至愛的被壓迫的同胞，我甘願滅亡，
我知道我能夠做到，而且也願意做到這樣……❿

小說的結尾，是令人吃驚的粗獷的諷刺，這在巴金的早期作品裏，是少見的：

戒嚴司令並沒有死，幾天以後就恢復了健康。他勃然大怒，說商會會長媾通敵人暗害他，就把商會會長扣留起來。結果商會會長報效了五十萬元軍餉，買回了自己的自由。

戒嚴司令並沒有死。他正在慶幸因了杜大心底一顆子彈，他得五十萬現欵，他底幾個姨太太也添了不少的首飾。然而杜大心底頭卻早已化成臭水，從電桿上的竹籠中滴下來，使得行人掩鼻了。㊁

不過，靜淑和她的哥哥卻決心貫徹大心的未完成工作。五年後，在「滅亡」的續篇「新生」裏他們成爲「五卅運動」的主要份子。

我們怎樣去評價巴金的第一本小說呢？就中國現代小說的內容而論，它的確超越了蔣光慈早期的、以及創造社成員的革命小說。巴金的憤怒，有時使他平板而呆澀的文體，顯得生動一點，還有他那比較言之成理的無政府主義立場，就哲學觀點來說，也比一般小說裏的公式化的共產主義，稍稍有趣些。不過，且不提他寫作事業的後期，巴金和一般左翼作家們，祇有程度上，而非類別上的不同，這因爲巴金無法在人物和場面上，造成一種眞實感。在「滅亡」一書裏，儘管充滿了一本處女作的新鮮和大膽，我們卻已經看出，作者對於文藝濫調的倚賴，以及好用抽象的、誇張的戲劇方式去簡化人生的明顯偏頗。大心祇不過是穿着普羅階級衣服的拜倫式英雄：陰沉、心事重重，他之反抗殘酷的社會現狀一如拜倫的英雄反抗上帝。靜淑和她的哥哥是覺醒了的小資產階級份子，有自我犧牲的準備，卻又不願意放棄私人愛情的舒適。被大心峻拒的表妹是一個擺脫不掉傳統桎梏的弱者。所有這些機械的典型人物，在其他作家的作品裏都出現過，而且也會在巴金後來的作品內輪番出現。

如果我們說，嚴肅的現代小說，已經取代了古代的詩體悲劇，那麽，「滅亡」所代表的革命小說品類，是英雄式戲劇

( heroic drama )的復活——因爲它的人物都代表了某些情慾和觀念，演出一場善與惡直截了當的衝突。巴金在「滅亡」以後的幾部長篇和中篇裏，完全沉溺在這種舞台的現實之中，把一些可以預想到的人物和狀況，放在一個充滿知識性的辯論、戀愛的糾葛、以及革命陰謀的虛構世界裏。「愛情的三部曲」是他在這一類型下最長的作品，也許可以看作一種最有代表性的作品。

「三部曲」由三個中篇——「霧」、「雨」、「電」——組成。在「電」的前面，又有一段小小的插曲，取名「雷」。「霧」是敍述一個名叫周如水懦弱的男子的故事，他剛從日本留學回來，住在上海附近的一所海濱別墅裏，他有幾個朋友，特別是陳眞和吳仁民，常來看他，大家在一起討論中國革命的前途。陳眞是一個激烈的革命者，很看不起跟他在一起的女革命同志，取笑她們是「小資產階級的女性」。不過，周如水很快愛上其中一個名叫張若蘭的女子。因爲使君有婦，周顯得猶疑不決，竟辜負了張女士類似屠格涅夫小說中的女主角一片忘我的愛情。最後消息傳來，周的妻子在一年前，已在內地逝世，祇有使周更加愁眉不展了。

在「霧」裏面， 巴金向我們介紹了兩種對比性的角色： 陳眞，一個效忠於理想的男子；周如水，一個張惶搖擺、委決不定的懦夫。在接下來的「雨」裏面，他們讓吳仁民上場表演：這人衝動而又富於浪漫氣息， 是個充滿矛盾的人； 一面滿懷小資產階級的罪惡感，一面又具備了充沛的爆炸性的精力。小說一開始的時候，陳眞死於車禍，而周如水則成爲李佩珠的愛人，做了一段時期的窩囊肺。周借給李很多革命的小册子，閱讀之下，使這個女子的眼界大開，反而無法接受他的愛情了。吳仁民非常看不起周如水失戀後的態度㊀㊁，勸他乾脆去「跳黃埔江，把生命在一剎那間毀掉，免得這樣不痛不癢地活着給人類丟臉！」㊀㊂最後，周自殺了。( 在這裏，我們不免會聯想到伊夫林・瓦的「音

容宛在」(*Thc Loved Onc*) 一書中類似的一幕，但是周的自殺祇是一個人懦弱、 不敢面對現實的結果， 並沒當做「喜劇」來處理。)

在「雨」裏，仁民尙不能採取決斷性的行動，儘管他有時候敏銳地感同身受到他革命夥伴的苦痛。有一次，他向他的朋友，敍述下面一場恐怖的夢境：

> 志元，我夢游過地獄了 。我看見許多青年被剖腹挖心 ，被槍斃殺頭，被關在監牢裏，被刑訊，被拷問。我看見他們也是血肉造成的。他們的父母妻子在叫號，在哭泣。我向人問，他們爲什麼會到了這地步 。人回答說他們犯了自由思想罪 。「眞的，該死的青年！」我正要這樣說，忽然什麼都不見了，我的眼前只有一片血腥。我不覺驚叫起來，就這樣醒了。我發覺我是在洋房裏過着小資產階級的生活 ， 我是一個在安樂窩裏談革命的革命家。志元，我恐怖，我怕，我怕那夢裏的我！[一四]

仁民剛剛喪妻，他因爲同時間愛上了兩個女子，除了空談以外，無法從事其它的工作 。其中一個女子 ， 已經同一個有勢力的官僚結婚 ， 最後以自殺終場；另外一個女子 ， 則無他途可循，嫁了同一官僚，讓她的愛人，祇有在革命工作當中，尋求慰藉。這女子同時患了三期肺病，預期在半年之內便會死去，不過，仁民仍舊殫精竭慮地，企圖挽救她的命運。他有一位搞革命的朋友，警告他不可如此糊塗：「仁民，我覺得你沒有理由再去找尋她。我們誰都沒有權利隨意毀掉這個身子 。 我們應當留着牠來對付那眞正的敵人。那是制度，不是個人。我們的仇敵是制度。那人是你的情敵 。 你沒有權利爲愛情犧牲性命 ； 許多朋友都期望着你。」[一五]從他朋友家中走出來，吳仁民走進了傾盆大雨之中，讓雨冲洗掉他個人的煩惱，重新振奮起革命的信念來。

在「電」裏面，吳仁民、李佩珠和他們的同志，相繼離開了

上海，到福建去，和當地軍閥進行鬭爭，巴金因爲個人欠缺革命經驗，在處理羣眾場面時，顯得特別的笨拙。書中很多同志遭到逮捕和殺害，但是他們壯烈英勇的行爲，很少引起讀者追究的興趣。事實上，儘管書中同志跟惡勢力在抵死週旋，讀者一點都覺察不到惡勢力的正面存在 ： 他們的敵人——一個草寇出身的軍閥，從來沒有露面過。反倒是作者要我們替他考慮考慮革命小說常常遭遇到的課題——愛情和職責的衝突。一個年輕的革命者，在臨死之時，這樣詢問吳仁民，希望從他那裏，得到一個答覆：「我問你，在我們中間——愛——我們也可以戀愛——和別人一樣的嗎 ？ 我們有沒有這——權利 ？ 他們說戀愛會——妨害工作——和革命——衝突。你不要笑我——我始終不能夠——解決這個問題——許久我就想問問你。」[一六]吳仁民因爲從李佩珠那裏，得到了快樂，回答的時候，便顯得頗爲躊躇滿志：「爲什麼你要疑惑呢？個人的幸福不一定是和羣體的幸福衝突的。愛並不是一個罪過 。 在這一點我們和別人不能夠有什麼大的差別。 」[一七]這一段對話，原來的作用，是帶點啓發性的憂傷，也許可以代表「電」一書智慧和戲劇方面的水準。也就是說，在刻劃了「霧」和「雨」裏面的徬徨和矛盾之後，巴金算在本書敲響了一個肯定的音符。

較「滅亡」一書猶過之而無不及，「愛情的三部曲」顯示了巴金是一個書呆子作家，他籠統描繪了一個有着愛情和革命卻缺乏眞實感的世界 。 故事中的人物和地點雖是中國名字，但在作品中卻找不到一點具體的中國風習和風景。在「蝕」一書內，茅盾同樣處理了一個有着愛情、又有革命的世界，可是茅盾的三部曲，不僅概括了歷史上的一段特定時期，同時也寫出了眞人，在眞實邪惡的糟蹋下，所產生的反應和感覺。巴金的想像力，完全沒有受到官感的滋養；它祇是賣弄陳腔濫調。對於當時的年輕讀者而言，愛情和革命職責的衝突無疑是動人心弦的。就另一方面

來說，放棄浪漫主義的愛情——這也是小布爾喬亞心理中最後的缺陷——轉而追求更艱巨的理想，看來是高尙的；然後在革命的本身，找到愛情的安慰和美麗，更是富有刺激性。世上還有什麼事情，比較和心愛的女子站在一起，面對着行刑隊從容就義——當然是爲着一個崇高的理想——更能引起個人的滿足呢？在描寫這些衝突和抉擇時，讀者一點不感到巴金是爲他而寫；巴金看來是很認眞地關切着這一個問題的。

也許，使他的小說素質，受到更大損傷的，應該是巴金的一貫信念，認爲社會制度是邪惡存在的唯一因素；然而巴金又不是自然主義的作家，他並無興趣追溯他筆下人物的生活背景，將它置放在遺傳和環境的因素之下去研究。他的小說僅僅排演出善與惡的基本掙扎；他的人物，要不是英雄，便是懦夫：前者反抗社會制度的邪惡，後者屈服於這一勢力之下。促成反抗和懦弱的決定的先決條件是自由意志。巴金既然拒絕個人意志與罪惡互爲因果的看法，因此他小說的眞實感也就打了折扣。他的小說壞人倒不少，然而，一次又一次地，他卻赦免了他們的罪，祇爲了證明他的理論：社會制度才應該受到譴責，而不是個人。這種情感與理論上的偏差，在「愛情的三部曲」裏，讀來使人感到甚不舒服，而在另一規模更大的三部曲——「激流」——的前兩部之中，這個缺點更顯得突出。「激流」所探討的，是傳統中國社會的病態。

巴金在寫作「愛情的三部曲」的時候，似已覺察到他筆下那些革命人物的平淡無奇，故轉向本身的自傳經驗，來更新他的寫作靈感。在一九三一年，他構思了一套新的三部曲，是以他少年時期在成都的家庭生活爲背景；但是他長兄的自殺，使他震慄異常，不得不把佈局重新整理一下，於是，在故事的中心，加進了一個處境與他長兄相仿的封建壓迫下的犧牲品。「激流」第一部「家」，在一九三三年出單行本，它的續集「春」、「秋」是陸續

在一九三八年和一九四〇年問世的。對於巴金來說，雖然在寫作「三部曲」中間，又完成了很多本的翻譯、散文、短篇小說等，但「激流」才眞正是他嘔心瀝血之作，且對其中的眞理具有充份的信心。它是現代中國小說中，最長又最具雄心的巨構之一。作者在「秋」的自序中，談到寫作該書時，心理上所受的折磨：

> 這幾個月是我的心情最壞的時期，「秋」的寫作也不是愉快的事（我給一個朋友寫信說：「我昨晚寫『秋』寫哭了……這本書把我苦夠了，我至少會因此少活一兩歲。」）我說我是在「掘發人心」（恕我狂妄地用這四個字）。我使死人活起來，又把活人送到墳墓中去。我使自己活在另一個世界裏，看見那裏的男男女女怎樣歡笑、哭泣。我是在用刀子割自己的心。我的夜晚的時間就是如此可怕的。每夜我伏在書桌上常常寫到三四點鐘，然後帶着滿眼鬼魂似的影子上床。⑱

這些鬼魂都是中國家庭制度下的犧牲品，他們通過「激流三部曲」這本書，從新在篇頁之間活了過來。

「家」（四百九十七頁）、「春」（五百四十七頁）、和「秋」（七百〇五頁）是記錄高家這一氏族，在成都所遇到的各種困厄和苦難，以及幾個年青的高家兄弟，在反抗傳統和企圖過一種新生活所作的種種努力。這些年輕人是「激流」的主角：高氏三兄弟覺新、覺民、覺慧，他們的妹妹淑華，他們的表妹琴以及淑英。不過除此以外，大多數的年輕人，都不能反抗他們意識封建的長輩，他們的命運是受苦和死亡。巴金一點都不顧忌讀者可能會嫌單調，一個又一個地，追溯了這些懦弱男女的悲劇。每一個媒妁之言的婚姻，最後都一敗塗地，而每一個憂鬱的年輕人的愛情總是毫無結果，不是自殺，便是染上痨病，令人心悸地死去。

在「家」裏，高覺新(是作者自己自殺死去的大哥的影子)是其中受苦最多的人。他心腸好，又重感情，情願讓他的長輩來安排他的生活；一方面他又有心協調大家庭裏形形式式的齟齬和爭

執。調解當然沒有甚麼效用，他祇有無能為力地觀望着；就這樣，他一直愛着的幼年情侶梅表姊，在悲傷中以肺病而終。為了服從某些陰險長輩的命令，覺新又讓自己的妻子瑞珏，在懷孕期間，成為傳統迷信下的犧牲品，在產褥中死去。覺新終於成為一個孤獨而憂傷的人，他唯一的安慰便是亡妻留給他的兒子海臣了。

高家年輕一代中的第二個兄弟覺民，情形要比長兄好一點。因為他具有足夠的勇氣，站起來反抗祖父，他和琴表妹之間的戀愛，才得以倖存。最小的幼弟覺慧，是作者巴金的縮影。他是這份人家最富決斷、又最開明進步的青年，儘管他在小說中，逐漸演變成為一個令人無法忍受的厭物。在學校裏，他對於師長們，是桀傲不馴的。在家中，他常常批判兄長們的懦弱。不過，就在他致力於學業和課外活動的同時，他似乎完全忽視了侍候他的一個貼身丫頭鳴鳳，正處於危難之中；因為後者即將嫁到馮老爺家中去作妾。鳴鳳一直偷偷愛着覺慧，在出嫁的前一天晚上，悄悄地掩到覺慧窗前，尋求他的援手。當她看到覺慧正專心一致地做着自己的課業時，她一語不發走到花園的池塘中，跳水自盡。（對於很多多愁善感的讀者，鳴鳳之死是現代中國小說中最感人的一幕。）鳴鳳死後，覺慧的憤怒，完全燃燒起來。他在祖父死後，終於離開了家，到上海去一面求學，一面從事進一步的革命工作。

無論就故事的大綱，或就追隨同樣溫情主義的格調而言，「春」是「家」的一個翻版。覺民繼續和琴表妹談戀愛，看來沒有甚麼事來阻擋兩人的相愛了。覺民成為一個果敢的革命者，取代了他弟弟覺慧的工作，時常參與編寫宣傳品和搞話劇等活動。大哥覺新的命運更加悲慘了，因為他的稚子海臣，給一場傳染病奪去了生命。不久，他又愛上另一表妹蕙。她在父母的壓力之下，嫁給了一個她極不願意嫁的人。最後，覺新又哀傷地旁觀着

蕙表妹在婆家受折磨，染病，懨懨地死去。然後，另一個淑英表妹，又輪到她來嫁給一個壞蛋。不過，淑英卻是個勇敢的女子。因爲得到覺民和琴的協助，淑英逃到上海去。旅途中，她受到那害肺病的、可憐兮兮的愛人的陪伴。這人一到上海就死了。淑英的果敢行爲，使得琴情不自禁地低語着：「春天是我們的。」

經過了「家」、「春」一連串哀傷的事件後，「秋」是一種強有力的震驚。在這本書裏，巴金一反過去的作風，不再躭溺於溫情式的表兄妹戀愛，以及不成熟的革命行動，轉過頭來，細細描寫大家庭中的你爭我奪，以及肺癆病的慘狀。更進一步的是，在「秋」一書內，我們感到，作者對於邪惡的瞭解，已較前成熟多了，透切多了，因爲他不再在每一點上，作出一個結論，認爲萬惡皆由封建制度而引起的。年齡不再是善跟惡的分水嶺。當然，即使在「家」和「春」兩書當中，雖然巴金的看法是，那些家中掌權的人，一定是壞蛋和惡棍，他也刻劃了幾個令人同情的長輩，像琴的母親張太太，還有祖父。後者一方面雖然專橫，另一方面也保留了儒家的正義感。到了「秋」一書內，巴金的好人陣營內，又添上了三叔和三嬸，還有那氣度雍容的外祖母周老太太，她不斷用輕蔑而極火爆的聲調，責備她的兒子周伯濤——一個一無是處的鄉紳。這些人物是善良的，在某些時候，簡直是氣質高華，不是因爲他們吸收了新觀念，而是由於他們具有傳統儒家的理性和仁愛精神。在另一方面，高家四叔、五叔的罪惡，逐漸殃及他們的兒子覺英和覺羣身上，二人也完全被腐化了。爲了建立一個不合世情的善惡對壘模式來適合自己的理論基礎，巴金在「激流」的前兩本小說內，沒有創造了什麼，祇是一大串傷感場面。這兩種衝突的力量在「秋」得到重新安排，固然不再配合巴金一貫的論調，但卻使這書得以反映人生眞相。巴金也終於走上了小說家的道路。四叔、五叔以及他們的妻子、陳姨太的罪惡，既沒有證明，也沒有否定中國舊家庭制度之不人道。

它祇是顯露出：人是可能做出狠毒的事來的，無論在任何一種社會組織、或者制度之下。

「秋」的故事展開時，我們發現覺新和周家枚少爺交了朋友，他是蕙的弟弟，同時也是現代中國小說中，最恐怖最可憐的癆病鬼。周枚被他父親伯濤硬行推進一場媒妁之言的婚姻裏去，不久他的肺病惡化，非常痛苦地死去。爲了描寫封建制度之下，心理和生理最可怕的惡化現象，巴金不再滿足於停留在涕淚滂沱階段，轉而用心經營恐怖與荒誕的現象，來達致他的效果。因爲不能忘懷蕙表妹，覺新一直和周家很接近，同時堅持蕙的婆家，很快將蕙的靈柩卜葬。覺新做成這件事，主要是因爲得到他較爲積極的弟弟覺民的支持。在上面描述他革命和戀愛的場面內，覺民尚是一個無足輕重的人，此刻，在他對付那些滿懷敵意的親戚時，已經逐漸成熟。而他那長期受苦的長兄覺新，繼續被長輩們呼來喝去，爲弟妹的不馴行爲而常常被帶累，這種逆來順受的性格也奠定了他的悲劇的身份。他最後從丫頭翠環那裏，獲得了愛和忠誠的慰藉。

「秋」的結尾時，高家這一家子，終於分裂。四、五叔們在外面替他們各自的姨太太建立了小公館，又常常和聲名狼藉的戲子們，混在一起。一方面，四嬸、五嬸不斷和祖父留下的陳姨太鬪嘴嘔氣。五嬸不斷責罵女兒，結果逼使她走上投井自盡的路。四嬸的丫頭倩兒患了重病，因爲乏人照料，在一間骯髒的下房內死去。另外一位三叔，在「春」一書內對待女兒淑英十分嚴峻，此刻變成一個洵洵儒者，對於即將瓦解的家庭，哀嘆不止。他死之後，各房的人員爭奪公產，最後決定，將房子出賣，大家平分。

上述那些事件，也可以說，祇是不斷爭吵的一幅背景，而這些爭吵是圍繞在覺民，還有他的堂妹淑華，和他們那些壞名聲的長輩之間進行的。淑華在「家」、「春」兩書內，年紀還小，不太重要，此刻在「秋」書中變得伶牙俐齒，對她的那些嬸嬸們，

常常毫不容情的教訓一頓。爭吵的時候，這一雙兄妹，總是把家中整個醜事和慘劇拖了出來，因此讀者感到他們的凌厲口風背後，挾帶的整個三部曲的力量。我並不是說，覺民和淑華是巴金塑造的難忘角色。我只是說，在憤怒的痙攣攫住他們時，這兄妹兩人完全變成另外的人，再沒有他們平時青年人形象的影子了。在「家」「春」兩書內，被壓迫者祇有兩條路可走：逃避，如覺慧和淑英，以及馴服，如覺新和蕙。在「秋」一書內，覺民、淑華，甚至覺新，也以他自己的方式，站穩了立場，與邪惡正面相對，在激烈的爭吵中，攻擊他們腐化的長輩，說他們違背了孔孟禮教的不當。「秋」也因此成了一齣饒有道德意義的戲劇，與僅強調兩種意識形態衝突的「家」和「春」大異其趣。

「秋」應當算是中國現代長篇小說中的一部巨著。在這本書裏我們看到，一個作者如果忠實於自己的感受，儘管文體平平無奇，人物心理不夠微妙，它卻能發揮震憾人心的力量。「秋」的成功遂證明了：一個小說家如對自己的感情有絕對自信，他的作品要比膚淺哲學家和革命者的說教強得多。不過，「秋」中的說教成份仍難免，比如描寫覺民的辦報活動時，便不斷提到屠格涅夫，愛瑪・高德曼，俄國的革命家蘇菲亞・柏洛夫斯加亞(Sophia Perovskaia)等人；還有在譴責現存的社會制度時，也說了教。不過這對於小說的主體來講，僅僅祇有陪襯的作用了。

「秋」是在一九四○年出版的。此時，巴金已經寫完了他所有的革命浪漫主義的小說，也逐漸演變成一個較爲世故和客觀的小說家，儘管在抗戰期間，他並未寫出可以和「秋」相提並論的作品。一直到戰後「寒夜」的推出，巴金才曇花一現地——因爲不久，共產黨控制了中國大陸，將所有藝術，一律貶降爲宣傳教條——顯示了作爲一個成熟小說家的才華。

巴金雖然以長篇小說出名，他的短篇小說也很受重視。他的短篇創作，從個人的回憶開始，包羅甚廣，一直到俄國和法國歷

史上的革命傳奇爲止。在「滅亡」一書中，故事中的故事，講到十七世紀俄國的一個農民英雄，以及一個中國學生和法國女郎如何被拆散鴛盟的經過，讓讀者初次嘗到巴金的異鄉趣味。巴金因爲在日本和法國逗留過，使他知道不少有關這兩個國家的第一手資料。不過，更重要的是，因爲他貪嗜西方記述革命史實的書籍，使他曉得怎樣從外國歷史裏找素材，重新組合出故事來。法國革命和俄國十九世紀的十二月革命，對他有特別的吸引力。

巴金有關現代中國的短篇故事，分享了他長篇和中篇的那種溫情主義。在一些稀有的例外裏，巴金也帶進了一點冷峻的寫實作風，譬如較長那篇「砂丁」，便是描寫一批礦場奴工，在既無工資又無希望的原始情況下工作，是令人訝異的改變作風。又如巴金最出名的短篇「狗」，便是像寓言般乾淨的故事。故事的主角，是個年輕的乞丐，成天在上海的街道上流浪，一面用羨妒的眼光，注視那些白毛小狗，在牠們女主人「粉紅色的腿」的旁邊，愜意地踱步。每天晚上，這乞丐回到破廟裏去蹲身的時候，他便會向廟裏的偶像禱告，請神使他變成一條白毛小狗，受到貴族女人的愛寵和保護。這一種絕妙的主題——一個山窮水盡的人，所生的奇思妄想——卻沒有提昇到悲劇的境界，因爲故事到處充斥了反帝的宣傳。

不像其他大部份的中國作家，翻譯外國作品，祇憑一時高興，沒有什麼系統，巴金是熱衷不二的自由式或者革命式無政府主義的宣傳者的翻譯家。無論克魯泡特金、普希金、赫森（Herzen）、屠格涅夫，以及早期的高爾基，寫「丹登之死」（*The Death of Dantan*）的亞歷山・托爾斯泰（A. Tolstoy），以及維拉・費希納（Vera Figner），都是他迻譯過的作家。很遺憾地，他所翻的克魯泡特金的「倫理學」，以及「自傳」（*Memoirs of a Revolutionist*）等作品，在中國讀者中間，一直都沒有流行。

## 第十章附註

㊀見巴金，「生之懺悔」，頁五八。

㊁同上，頁一三——一四。

㊂見「憶」，頁二五。

㊃同上，頁四〇——四一。

㊄見「生之懺悔」，頁一二六。

㊅「滅亡」（上海，開明書店，一九三九），頁一一八。

㊆同上，頁三九——四〇。

㊇同上，頁一一九。

㊈同上，頁二一三。

㊉同上，頁八一——八二。

⑪同上，頁二二七。

⑫吳仁民此處的態度，令人想起沙寧。阿茲巴謝夫（**Artzybashev**）的小說「沙寧」（*Sanin*）在二十年代和三十年代的中國，相當流行。該書一共有三種譯本，鄭振鐸和巴金都曾經翻譯過。

⑬見「愛情的三部曲」，頁二三二。

⑭同上，頁一七八。

⑮同上，頁二九五。

⑯同上，頁三九五。

⑰同上，頁三九六。

⑱見「秋」，頁一——二。

# 第十一章
# 第一個階段的共產小說

董保中譯

茅盾和張天翼是一九二八——三七這十年裏共產主義作家中最偉大的兩個。但正因爲如此，所以他們不是最典型的共產主義作家。巴金的長篇革命小說跟共產主義小說有很多相似之處，可是他是一個無政府主義者，而且他的作品中的浪漫主義雖然被某些共產主義作家的模仿，卻遭到正統派馬克思主義文藝批評家的非難。現在我們就討論三個有代表性的作家：蔣光慈、丁玲和蕭軍。在他們的作品中，我們可以看到這一時期共產主義小說的文藝品質和宣傳主題的例證。這三個作家代表着自一九二六年到一九三七年這一時期共產主義小說的趨勢：無產階級化，革命的浪漫主義，新寫實主義及反日本帝國主義。

一九二九年共產主義文藝批評家錢杏邨出版了他的曾引起極大爭論的「現代中國文學作家」上册。書中收集了四篇早先發表過的評論魯迅、郁達夫、郭沫若及蔣光慈的文章。作者對魯迅的批評極爲嚴厲，可是對郁達夫、郭沫若及蔣光慈卻評得一個比一個強。很明顯的，錢杏邨是想把他的好朋友蔣光慈推爲這一時期的領導作家。對於有判斷力的讀者來說，這書的作者的批評不通之至：他把這四位作家的文藝重要性完全顚倒錯置了。事實上，魯迅是這四個作家中最優秀的，郁達夫有其眞實性，甚至於郭沫

若也比蔣光慈高明。郭沫若跟蔣光慈都是同樣壞的小說家，但是郭沫若至少在中國新詩上有些貢獻。錢杏邨完全忽略了這些最初步的區別。他不僅借此滿足了他個人的妄念，而且還引用了一個批判的標準。錢杏邨認爲蔣光慈是最偉大的作家，因爲蔣光慈最正確。錢杏邨大言不慚的讚揚他的朋友，說蔣光慈是一個用筆來供給羣眾的需要的宣傳家：「 他的創作是具着一種重大的使命的——Propaganda！」⊖

除了受他自己的朋友的推崇外，蔣光慈（一九〇一——一九三一）從來沒有被認爲是現代中國的一個偉大作家。但是他的確是最早一個賣文爲生的共產黨作家，同時也是那時期的一個最多產的作家。蔣光慈是中國人最先在蘇聯求學的一個。一九二三年他回到中國，在「無產階級革命與文化」（「新青年」，一九二四年），及「現代中國社會與革命文學」（「覺悟」，一九二五年）此類文章中極力鼓吹革命文學。一九二五年蔣光慈出版了兩冊詩集，一冊名「新夢」，一冊名「哀中國」。這兩冊詩集出版後的短時期內，蔣又出版了不少著作，其中大多爲小說。同時，蔣也在一所共產黨訓練中心的上海大學任教。（先後在該校任教的有陳獨秀、李達、邵力子、瞿秋白及茅盾等。）

蔣光慈雖然沒有參加北伐，但是他跟那些創造社的分子一樣，在國共分裂以後，感染到對宣傳工作的無比熱誠。一九二八年他跟錢杏邨、楊邨人成立了太陽社，出版「太陽月刊」，與創造社互爭推進革命文學的領導權。蔣光慈把自己推爲這個時代的一個領導作家的企圖，使他受到共產及左傾團體的猜忌。此時，創造社很明顯的得到共產黨較大的支持，他們的人數也較多。不久共產黨的文藝批評家也都一致站在創造社那邊，把蔣光慈貶爲一個無關重要的作家。「太陽月刊」停刊後，蔣光慈於一九二九年出版了同樣短命的「新流月報」。次年，他又出版了一個短命的雜誌「拓荒者」。但此時，他的身體已經很壞，而且，他作爲一個

有力的共產主義宣傳者的重要性，也逐漸消失。一九三〇年十月他被開除共產黨籍， 次年六月死於肺病㊁。 就在蔣光慈死的同月，中共領袖瞿秋白在「學閥萬歲」的一篇文章裏，着着實實的貶伐了蔣光慈一番。㊂

蔣光慈遺留下大約十二冊小說。他的第一個中篇小說「少年飄泊者」（一九二六）值得我們注意。「少年飄泊者」不但是第一部較長的（一百二十五頁）無產階級小說，而且包含了大部分在以後共產主義小說所有的地道的主題。作爲一種宣傳品來看，「少年飄泊者」也是反映早期共產黨路線極少數的代表作品之一：那就是支持國共合作。這部小說與一九二七年以後的共產主義小說不同之處是對國民黨的態度很友善。

這部小說以一封長信的姿態出現，信於一九二四年十月寄給作者收，追敍這部小說主角汪中自一九一五年以來的生活。汪中的父母是小佃農，於一九一五年因受地主的殘忍迫害而死。我們這個剛失怙恃的主人公那時只有十五六歲，他最初想當土匪來爲父母復仇，但是由於一場大病，計劃沒有實現。病好之後，他成爲一個無家可歸的浪童。後來一位私塾先生把他收爲傭人。這位私塾先生好男色，要找他作對象時，他只好離開私塾再度流浪去了。

幾個月後他結識了一個小店鋪的掌櫃，就在那個店裏作了學徒。雖然他的生活很苦，但他卻能在店東的女兒給他的愛情中找到慰藉。自然這女孩子的父親要禁止這種事情發生，結果這個女孩子因此而病倒。汪中在店裏作了兩年苦工，終於被店主辭退；而店主的女兒也就在汪中被辭退的那天死去。汪中後又在另外一個城裏的鋪子當伙計；這個時候，由於經過一個時期的自修，他得到了一些現代的知識，了解到抵制日貨的重要性。當他看見他工作的鋪子將成爲學生抵制日貨示威的主要目標之一，以及看到他的店東有毆打學生領袖企圖的時候，他沒法不把這個消息告訴

學生，他自己也因此被店東開除。

汪中坐船到了漢口，在一個旅館裏作了一個短時期的茶房後，就進了一家英商紡織廠作工人。但是在鼓動工人爭取增加工資及減少工作鐘點後，他又被開除了。這時正是一九二三年一月，平漢鐵路工人正在罷工反抗吳佩孚與外國帝國主義。汪中加入了鐵路工人工會，並且目睹共產黨工人領袖林祥謙（一個眞實的歷史人物）被殺害。經過了一個時期的監禁，汪中又在上海出現，成爲紡織工人工會的領袖。由於憤恨外國資本家的暴虐，他決定到廣州入黃埔軍校。就在他離開上海到廣州的前夜，寫了這麼一封長信給這個小說的作者蔣光慈。在後記裏，蔣光慈加入一段，說汪中在對抗陳烱明一場戰役中陣亡，臨死時高呼：「打倒軍閥，打倒帝國主義」。

跟以後較具規模的共產主義小說相比，「少年飄泊者」似乎極幼稚。不過蔣光慈能在這麼短的篇幅裏用了這麼多的濫調來罵封建主義的黑暗、軍閥及帝國主義的罪惡、覺悟工人及學生的罷工示威、革命軍隊的興起等等，可說難能可貴。這個年青的飄泊者既是被壓迫的佃農的兒子，又是勞作過度的學徒、失意情人、覺悟的工廠工人、工會領袖、革命軍人，眞可說是集所有革命的無產階級英雄於一身了。我們不應忽略的是：這個小說裏主角的父母是受地主壓迫而死的，他的愛人死於不人道的封建制度下，工人領袖林祥謙死於軍閥及帝國主義聯合暴政之下，而主角自己則爲自由鬭爭而獻出了生命。這四個死的場面，很有宣傳價值，是經過一番巧妙的安排的。

我們現在可以拿蔣光慈最出名的一部小說，「衝出雲圍的月亮」（一九三〇年），作爲他後期小說的代表。這部小說跟一九二七年那個所謂「大革命」失敗（即國民黨淸共）後出現的小說一樣，在濃厚的浪漫虛無主義情調裏套上一套革命的樂觀主義膚淺公式。小說開始時，王曼英收留了一個可憐的雛妓吳阿蓮。曼

英自己也曾當過多年妓女，可是在這個天眞爛漫的阿蓮之前，極爲自慚形穢。她想起幾年前，在一個政治訓練學校裏讀書，懷着一腔革命熱忱， 不久就追隨着北伐的隊伍轉載各地。 淸共開始後，她逃到上海，變成一個「用肉體向人類報復，激烈的虛無主義者」㊃，除了引誘、輕侮那些對她肉體垂涎的男人外，她沒有作過任何其他有意義的事。

使她內心更紛擾痛苦的，是不久後她忽然跟她過去的一個革命同志李尙志重逢了 。 李尙志這個時候仍然在進行他的革命工作。曼英替自己放縱墮落的原因辯護，說是旣然自己已經染上梅毒，對革命毫無用處了，除了用她自己的身體使所有的腐化的顧客染上梅毒外，還能做些甚麼事？可是當李尙志覺得曼英已經不適合作阿蓮的保護人，而把阿蓮帶走時，曼英忽然覺得她跟人類最後的連繫也斷絕了。她試圖自殺，但是被說服到一個工廠去作工，跟無產階級共甘苦。在這個新環境下，曼英對革命的信心又重新堅定起來，並且發現她自己並沒有得梅毒。她最後跟李尙志與阿蓮快活地生活在一起。

這本小說可說是一種浪漫革命主義的淺薄習作，根本不需要批評。在茅盾的小說裏我們已經看過對人生厭倦、縱慾放浪的女人以及忠於革命的工人。曼英跟李尙志，很明顯的，是作者把這類女人和工人力不從心地漫畫化了的人物。雖然蔣光慈也寫了一些如「短褲黨」(一九二八)之類的無產階級式的小說，可是他對浪漫主義題材的偏好，使他失去在共產主義作家羣中的領導地位。

我們下一個要談的共產主義作家，是丁玲(一九〇七——)。在遭受到整肅之前 ， 丁玲一直是共產主義文學的中流砥柱 。與蔣光慈不同的是 ， 丁玲開始寫作的時候是一個忠於自己的作家， 而不是一個狂熱的宣傳家 。 在她寫作的第一個階段裏（一九二六——二九），丁玲最感興趣的是大膽地以女性觀點及自傳

的手法來探索生命的意義。她的短篇小說集「在黑暗中」（一九二八）裏那幾篇，如「孟珂」及「莎菲女士的日記」等，都流露着一個生活在罪惡都市中的熱情女郎的性苦悶與無可奈何的煩躁。很明顯的，由於寂寞及心情混亂，丁玲在她的日記式的小說裏，把她的怨憤和絕望的情緒都發洩出來。她的另一個以對性描寫坦白而著稱的小說「韋護」（一九三〇），是一本革命的浪漫主義著作。這部小說講的是一對夫婦，其中一個的革命行動與認識，均超越了另外一個，因而兩個人不能繼續共同生活下去。在她的另外兩篇短篇小說，「一九三〇年春上海」第一與第二兩部分，丁玲繼續發掘小資產階級知識分子在面對無產階級時候的混亂迷惑的經驗。

一九三一年丁玲加入共產黨，決心要成為一個無產階級的作家。在她一個過渡性的短篇「田家冲」裏，丁玲敍述一個都市長大的共產黨員在湖南農民中工作的情形。她的長篇故事「水」描寫受水災逼迫下農民的叛亂。自從「水」這篇故事以後，雖然丁玲在一九四零年代初期有時無法遮掩她對延安共產政權的不滿，而在她的著作中卻短暫地回到她過去的頹喪、虛無主義的情緒，但她除了描寫農人、兵士及共產黨幹部外，沒寫過其他的題材。她的關於土改的小說「太陽照在桑乾河上」（一九四九），就是這類小說的大成。

從丁玲不凡的一生看來，她早期的文名，或者可以說是艷名，並不出人意料。丁玲出生於湖南醴陵的一個富裕家庭，祖先在滿清政府時做過官。丁玲（眞名蔣冰之）很早就反抗這種士紳望族的傳統，不到二十歲時就離開湖南來到上海。到上海後，丁玲先在一個共產黨辦的平民女校就讀，後來進入上海大學。上海大學不但是人所熟知的共產黨大學，而且在性方面也是非常開放的一所學校。根據可靠的資料，一位跟丁玲同來上海的很富裕的四川王姓小姐，公開地跟當時在上海大學教書的瞿秋白教授同

居，　而丁玲自己跟瞿秋白的弟弟的關係也很密切㊄。　之後，丁玲到了北京，想進北大而未成功　。不過丁玲丰姿漂亮　，　又有文才，不久就吸引了一羣崇拜者，其中包括沈從文，以及福建來的胡也頻（他當時從海軍退役，正致力寫作）。丁玲跟胡也頻的同居生活甚爲愉快，同時她也爲「小說月報」撰稿。一九二八年丁玲、胡也頻和沈從文搬到上海，辦了兩個壽命甚短的雜誌，一個是「人間」，另一個是「紅與黑」。後來因經濟拮据關係，胡也頻與丁玲於一九二九年到濟南教了一年書。

一九三〇年夏天這一對同居夫婦回到上海，不久即加入左翼作家聯盟。以後的半年中，由於他們兩人的生活牽涉不少有關左聯的陰謀活動，值得我們密切的注意。胡也頻這時已被委任爲左聯執委會的委員以及工農兵文藝委員會的主席，所以非常忙碌，很少在家。在她一九五一年寫的對胡也頻回憶錄中，丁玲有一段關於胡也頻參加一個秘密集會的敍述，實爲罕見的此類資料之一：

> 是八月間的事吧。也頻忽然連我也秘密着參加了一個會議。他祇告訴我晚上不回來，我沒有問他，過了兩天他纔回來，他交給我一封瞿秋白同志寫給我的信。我猜出了他的行動，我知道他們會見了，他才告訴我果然開了一個會。各地的共產黨領袖都參加了，他形容那個會場給我聽。他們這會是開得非常機密的。他說，地點是在一家很濶氣的洋房子裏，樓下完全是公館樣子。經常有太太們進進出出，打牌開留聲機　。外埠來的代表，陸續進去，進去後就關在三樓。三樓上經常是不開窗子的。上海市的同志最後進去。　進去後就開會。會場滿掛鐮刀斧頭紅旗，　嚴肅極了。會後也是外埠的先走。至於會議內容，也頻一句也沒有告訴我，所以到現在我還不很淸楚是一種什麽樣性質的會。但我看得出這次會議更引起也頻的濃厚的政治興趣。㊅

以後的幾個月裏，胡也頻在百忙中寫成了一部小說，「光明在我們的前面」。十一月八日丁玲在醫院生了一個兒子；同日晚

上胡也頻參加了左聯的一個會。會中胡被選為將在江西召開的第一次蘇維埃代表大會的代表；同時他也正式申請加入共產黨。入黨後（丁玲數月後也成為黨員），共黨的小組會議就時常在他們家召開。因為他是左聯工農兵文藝委員會的主席，胡也頻也結交了不少工廠中的共產黨工人。

可是，胡也頻一心嚮往江西蘇區，因此時常跟第一次蘇維埃代表大會籌備委員會來往。一九三一年一月十七日早晨他離家參加一個左聯執委會議。當晚，在蘇維埃籌備委員會的秘密集會處，胡也頻，連同四個年青的共產黨作家趙平復（筆名柔石），李偉森，殷夫（又名白莽）及馮鏗（女）被國民黨警察逮捕。二月七日這五個作家及十八個其他年青共產黨員在上海附近的龍華被處決。這事件在中國引起軒然大波。左聯把這事的經過發消息給世界各共產黨作家團體。對共產黨同情的新聞記者如史沫特萊（Agnes Smedley），史諾（Edgar Snow）及薇爾絲（Nym Wales)等在英文報刊上報導這樁殘酷的事件。事實上，這五個其名不甚見經傳的作家，不是因為他們宣揚共產主義的寫作而被處決，因為有很多名氣比他們大得多的共產黨作家在當時(和以後)都能逍遙法外。這五個作家和其他十八人之所以被處決，乃是因為他們是共產黨陰謀叛亂分子，企圖到江西參加紅軍的活動。

這件事自然使丁玲很傷心。沈從文曾盡力挽救胡也頻的性命（他曾央求蔡元培及胡適代向政府說項），不果。事後陪丁玲回到湖南把她的兒子交給她母親看管。回到上海後，丁玲跟另一個人同居，並且編輯「北斗雜誌」，但不久即被封閉。一九三三年五月四日丁玲在上海被捕，以後兩三年她被禁錮在南京。之後，也許是被當局釋放了，丁玲到了北平，然後轉到西安。在西安一直住到她能夠到延安，重新加入剛到延安的共產黨。

上面的傳記素描一部分取自丁玲對她丈夫的回憶錄「一個眞正的人」，一部分取自沈從文的「記丁玲」跟「記丁玲續集」。

這二冊傳記寫於一九三三年，正值丁玲失蹤並且傳說已經死了之時。書中流露着作者對丁玲的眞摯的情感。在沈從文筆下，丁玲是一個誠懇、可愛、有勇氣的人。可是作者與丁玲的友誼並未使他忽略了丁玲的缺點及局限。在沈從文看來，丁玲及胡也頻都是受共產黨宣傳欺騙下的犧牲者。丁玲及胡也頻加入共產黨後，沈從文跟他們在一九三〇年至一九三一年之交的冬天重逢，使沈從文又高興又難過：

> 喜得是兩人在半年中爲一個新的理想所傾心，已使兩人完全變了一種樣子，愁的是兩人所知道中國的情形還那麼少那麼窄。一份新的生活固然使兩人雄強單純，見得十分可愛，然而那分固執懵懂處，也就蘊蓄在生活態度中。……革命事業在知識分子的工作中，需要理知的機會似乎比需要感情機會更多。兩人的信仰惟建立於租界地內視聽所以及其他某方面難於置信的報告統計文件中，眞使人爲他們發愁以外還稍微覺得可憐可憫。㊆

沈從文也覺察到，自從丁玲與胡也頻皈依了共產主義後，他們對文字生涯已感到不耐煩，他們好像以爲一旦投入實際的政治活動，就能有更大的成就似的。不僅丁玲與胡也頻如此，在上海的其他年青作家們也如此。他們迷信文學的宣傳功用，而完全忽略他們自己寫作技術及想像力所必需的訓練。沈從文總結他們的情況說：「我把因環境不同，一個信仰一點主張所引起的不同事件告給她。且指明身在租界既不認識歷史又不明瞭空間的作家們，討論大眾文學的效率，與大眾文學的形式，以及由文學而運輸某種思想於異地青年諸問題，如何在昧於事實情形中徒然努力。且在這種昧於事實情形中，作着種種糟塌青年、妨碍社會自然進步的決定，具有偉大眼光的共產黨，尤不可不加糾正。」㊇

丁玲在一九三〇年代的聲譽，主要是基於她早期的小說。由於這些小說對性的問題比較開放的緣故，它們遂被認爲比謝冰心

跟凌叔華的較為含蓄的小說優越了。可是自一九三一年開始創作無產階級小說後，這一點微帶虛無主義色彩的坦誠態度也喪失了。剩下來的，只是宣傳上的濫調。那篇一向被認為是共產主義小說最得意的作品「水」就是一個例子。在形式上及動機上，「水」跟其他早期的無產階級故事沒有甚麼大區別，但是卻可以看作是社會主義寫實主義小說的前驅。韓侍桁在論沙汀一文中，有一段對社會主義寫實小說的評論寫得非常精彩：

> 很少可疑，這作者是追隨新寫實主義的理論而寫作。他企圖在他的筆下強調起集團生活的描寫，於是在他的作品裏，不但沒有個人生活的幹骼，就連個性的人物都沒有，而且他也沒有像一向的小說中所取用的材料——即以某一事作為中心的故事的發展——而只有社會的表面的觀察。……
>
> ……那些出現在他的小說裏的人物，都是成羣成夥的，一羣兵士或一羣難民，一羣小商人或一羣貧農，一羣壓迫者或一羣被壓迫的人，他們像走馬燈似地，來了又去了，我們不能記憶住他們，我們捉不到他們的個性。他們雖有行動和言語，而雖然其行動或言談的本身是眞實的，然而那不是個別的人物的行動或談話，都正是些「集體之無個性的一般化」之例。那言語，那行動，是不能作成一種完整的藝術的有意義的部分。他曉得在一般的情況下，一般農民是有着如何的行動或如何的言語，而某一個農民在某一種情況下，他的特殊的行動，他的特殊的言談，他是不理解的，或者換一句話說，他是不會適當地想像出來。所以讀者在其中記憶不住那一種行動是張三的，那一種言談是李四的，就是作者自己也難於分得清楚而表現得明晰。於是他的人物都是有如此類的形容詞：長子某，矮子某，胖子某，瘦子某，或者面上長着麻皮的，害着瘧疾的等等，然而像這種描寫法，旣使人感到幼稚而又不能得到深刻的印象。[九]

在強調集體和敍述的方式這兩點上，「水」完全符合這種公式。「水」是一篇極端紊亂的故事，手法笨拙不堪。作者的聲譽，卽

使在非左傾作家的圈子裏面，也是相當高的，我們奇怪的是，那個時代的趣味怎麼能夠容忍這一類文藝上的欺騙？作爲一個小說家，丁玲比蔣光慈及郭沫若都不如。蔣光慈與郭沫若雖然淺薄，但文字倘算乾淨。丁玲是屬於黃廬隱這一類早期女作家羣，她們連一段規矩的中文也寫不出來。一看「水」的文筆就能看出作者對白話辭彙運用的笨拙，對農民的語言無法模擬。她試圖使用西方語文的句法，描寫景物也力求文字的優雅，但都失敗了。水「」的文字是一種裝模作樣的文字。

在「水」的故事裏，丁玲描寫水災對一羣農民政治意識的影響。在某一個村莊裏，農民竭力的防止洪水衝破河堤，可是沒有用。那些在水災中未被淹死的人也跟其他村子的水災難民一樣，逃到一個城鎮去。最初，他們很安靜很耐心地等在城門外，希望地方當局、鄉紳及慈善人士能救濟他們。但是他們甚麼都沒等着，而且不少人因此餓死。最後，經過不少日子的痛苦、忍耐，這些還活着的農民們認淸了士紳及政府的奸狡無信，而決心去搶奪城內的糧倉。他們的領袖是一個半裸的黑臉農民。難得的是雖經過長期的飢餓，他還是夠氣力爬到一棵樹上去，對那羣農民們作了一番長篇演說。這番演說對這些災民們立時引起極大的反應：

「是呀！哼，他講得不錯！……」
「二姐，眞的是這樣呢，唉，我們太可憐了……」
原野沸騰了起來，都喊着：
「我們得打算一打算好！……」
對面的樹上也有一個人喊起來：
「爲什麼不打算呢，講什麼空話，眼前比什麼還要緊呢。我們的人死去又死去了，我們的肚子空着，我們吃死人也不夠呀！我們的皮肉是硬的，我們的心總還是人的，我們總不能吃活人呀！……」
「呸，操你的媽，你去吃活人吧！……」

> 「吃活人，有什麼稀奇？」那裸身的人又說：「老子們不就是被人吃着？你想想，他們坐在衙門裏拿捐欵的人，坐在高房子裏收穀子的人，他們吃的什麼？吃的我們力氣和精血呀！眞是雜種！老子們被人吃的這樣瘦了，把娘老子也吃去，還糊塗，還把別人當好人。等別人來施恩，還打算有人來救我們？哼！等着吧，把腸子也餓了出來，你看看可有米會送來？告訴你，我們的人這末多，餓死幾千幾萬不算什麼，還愁不剩下一些來作奴隸麼！……」
>
> 「啊呀！眞是怕人得很！我們被人吃得怕人呀……」
>
> 「怕什麼人？起來！拚牠一拚，全不過是死呀……」
>
> 「對呀！全不過是死呀……」⊕

這種你來我往對答繼續了很久（整個故事大半都是一些無名無姓的農民的聲嘶力竭的呼喊），直到這些農民預備衝進城去爲止。「於是天將朦朧亮的時候，」丁玲用一種典型的誇張手法結束她的故事，「這隊人，這隊飢餓的奴隸，男人走在前面，女人也跟着跑，吼着生命的奔放，比水還兇猛的，朝鎭上撲過去。」⊖⊖自然，我們應該記得這羣忿怒的農民，捱餓已不止一個禮拜（丁玲沒有特別注明日數，可是大致的印象是這羣農民已經忍飢受餓超過了一個禮拜），而且一直無間息的嘶嚷着：這些農民的呼喊跟步伐仍然能夠比水還兇猛，眞是一個馬克思主義的奇蹟。不過男人似乎比女人能耐些，那些女的儘管拚命的跑，還是落在男人的後面。

我對丁玲的譏笑並不是出於惡意的。她這篇故事，實在比大部分更無名的無產階級或是新寫實主義小說好些。因此這故事就值得我們注意。「水」所暴露的情形並沒有甚麼不對的地方。中國的農民經常遭受天災而得不到有錢人及政府的救濟。這個故事的主題具有重大的人性意義，如果處理恰當，不管作者的觀點如何，這個故事應該能成爲一個動人的悲劇。由於作者的重點落在

馬克思主義的宣傳及文字的美化上，丁玲明顯地忘記了在災荒下災民的心理狀態。對於生理、心理及社會實況的盲目無知，是共產主義作家的一個基本的弱點，雖然，按理來說，這些作家實無理由對現實這樣隔閡。也許，這類作家，由於對馬克思主義過於簡化的公式的信仰，使他們的頭腦陷於抽象的概念，而對人類生存的具體存在現象，不能發生很大的興趣。這一時期共產主義作家所寫的無產階級小說，幾乎都是「水」的翻版，以無甚變化的鄉村、工廠及軍隊作背景。像茅盾的「春蠶」這種例外，是產生於一個完全不同的創作動機的，所以對生命能有一種相當程度的感受。

菲力普・拉甫（Philip Rahv）在他的那篇精彩的文章「無產階級文學：一個政治解剖」裏，很正確地對這類文學下了定義，他說：「那是一個國際性千篇一律的文學……主要的是爲執行共產黨所指派的任務。」[12]在品質與動機一致下，中國的無產階級文學遂一面倒地響應了共產黨所走的路線。

日本對中國東北的侵略及滿洲國的成立使共產黨領袖們警覺到反日宣傳的重要。上海在一二八事變後便產生了反日的宣傳文章。女作家葛琴的短篇故事「總退卻」（一九三二），指責國民黨處理上海戰爭的失敗主義政策。但是使共產黨成立抗日聯合陣線的要求得到廣大同情的，是一羣來自東北的流亡作家。這羣流亡作家如蕭軍和他的太太蕭紅，端木蕻良，李輝英[13]，羅烽，舒羣等都與共產黨一致的要求全面對日抗戰，由於他們寫的都是全國人民所關切的東北情形，所以他們的作品極受愛國讀者羣的歡迎。蕭軍（亦名田軍，一九〇八年生）、蕭紅（一九一一——一九四二）抵達上海後，同魯迅極爲親近。魯迅也斥資爲他們出書寫序。蕭紅的長篇「生死場」寫東北農村，極具眞實感，藝術成就比蕭軍的長篇「八月的鄉村」高。但後書一九三五年出版後

立卽成爲一部數年內銷路最廣而轟動一時的作品。

「八月的鄉村」是中國現代長篇小說翻成英文出版的第一部。此書被其美國出版者稱爲一部「中國偉大的戰爭小說」，史諾（Edgar Snow）也給予熱烈的捧場。這書的英文本是金艾文（Evan King）繙譯的，譯筆相當忠實。但是內中一兩段由於國際共產主義色彩可能引起美國讀者的不快，所以譯者作了一些刪改。在中文本內，女主角（一個高麗的愛國女英雄）安娜引她父親遺言說：「只要全世界上無產階級的革命全爆發起來，我們底祖國就可以得救了！」英文本把這句變成一句愛國的語調，「只要全中國的人民起來反抗日本，我們底祖國就可以得救了！」[一四]

「八月的鄉村」是第一部以反日鬪爭爲主題的成功的共產主義小說。在寫作方式和技巧上，此書承繼着早期無產階級及革命的浪漫主義小說的作風。這部小說以高度綴段的（episodic）形式敍述一個東北游擊隊的故事。內中敍述到一對農民情人受到日本軍隊的極端侮辱，遊擊隊槍斃了一個親日的地主，爭取那個地主的佃農入隊等等。但是小說的主要情節環繞在一個浪漫的三角關係：蕭明隊長，安娜，跟他們的上司游擊隊司令陳柱。蕭明跟安娜戀愛着，陳柱以不愉快的心情注視着這個浪漫的關係。當這幫游擊隊必須轉移他處與其他遊擊隊會合的時候，陳柱把安娜帶走，命令蕭明留下帶領一小撮隊員照顧傷者。這對戀人自然覺得難捨難分。甚至安娜自己，作爲一個忠誠的愛國革命者，也一度對她的責任缺少信心。出身於小資產階級的蕭明，對他個人快樂的被剝奪，反應更深。他的消沉使他受到他所領導的部下的責難與譏笑，雖然最後他似乎克服了他的頹喪。

細讀這部小說之後，我們仍不能發現陳柱自己是不是也愛着安娜，或是他分開蕭明與安娜純粹是原則性上的決定。浪漫的戀愛與革命責任的矛盾原是當時小說家慣用的一個俗套，早已在巴

金小說裏出現過。這個俗套可以推源到屠格涅夫，或是比他更早的小說家。在安娜同意聽從陳柱的決定後，蕭明對安娜最後的乞求裏，我們可以覺察到這對戀人的困惑：

> 我要問你！安娜！你把我們底「愛」真槍斃了嗎？安娜！我不知道，戀愛竟會這樣傷害着我們底意志！你怎樣解釋的呢？我看過描寫革命和戀愛掙扎的小說，戀愛全是被革命勝過了！有的戀愛也剋服了革命的意志　！　那主人翁會跳到自殺的路上去！安娜，我不知道，我們會怎樣做下去？[一五]

自然，在「八月的鄉村」裏，這種浪漫主義革命的戀愛是用來作爲無產階級抗日救國史詩的骨架。在這本書裏，集體的英雄不再是挨苦受飢的農民，而是遊擊隊員。依照社會主義寫實文學的寫作方法，每一個遊擊隊員都有天賦的講粗話髒語的能力以及明顯的身體及心理特徵，使讀者能夠記得他們。雖然在塑造這些遊擊隊員成爲集體英雄時，蕭軍很明顯的受了蘇聯戰爭小說的影響[一六]，可是他也開發了一條反日小說的路線。蔣光慈，巴金，丁玲及其他的作家的影響在「八月的鄉村」的情節及結構上可以看出，而蕭軍則給予後來寫遊擊戰爭小說的作家一套公式。這套公式是：農民士兵粗野的語言，每隔一個段落加插的愛國歌曲，偶然的田園式風景的描寫再加上以暴露敵人殘暴行爲爲名的對性及暴行露骨的描寫。從這部小說開始，我們進入一個愛國戰爭宣傳的時期。

蕭軍雖然是一個熱誠的共產黨員，但他並沒有完全依照共產國際當時的統一陣線路線來寫他的小說。「八月的鄉村」宣傳階級鬪爭，強調農工兵貧苦大眾與軍閥、官吏、土豪、劣紳的對立。此外，槍斃地主王三東家這一重要的情節也預示了以後土改時期小說的模式。從各方面看來，蕭軍是一個受了共產主義歪曲宣傳影響的天真的愛國者。

「八月的鄉村」成功後，蕭軍又寫了一個長篇「第三代」（一九三七）及兩個短篇小說集「羊」和「江上」。蕭軍於抗日戰爭的頭兩年在成都的「新民報」任編輯，後來就到延安去了。

因為蕭軍和丁玲後來常常被並列為是共產黨的反叛分子，我們所知道他們在延安那一個時期的生活，雖然不多，但對我們了解許多當時受共產黨蒙蔽，替共產黨宣傳賣過氣力，後來理想逐漸幻滅的作家，卻有很大的價值。丁玲到達延安比蕭軍早得多，也最先受到極大的禮遇。她不但跟毛澤東的關係很友好，並且在某一個時期內，還跟彭德懷也有過浪漫的關係。可是延安政權的虛偽殘暴使丁玲困擾不定。一九四二年丁玲、蕭軍及其他作家如詩人艾青、東北作家羅烽、和後來被加以托派罪名的王實味與李又然都對延安政權感到失望。（在中共的文學史中，最大的托派王獨清是被認為共產作家「離經叛道」最早的一個。）雖然這些作家們不能被看成為一個集團，但他們都經常為丁玲和陳企霞在延安主編的「解放日報」文藝副刊上撰稿。

儘管丁玲不是一個很高明的作家，但很明顯的是一個熱心腸的女人，不能容忍共產政權對待人民的作風。特別使她難以忍受的是延安婦女的命運。名義上延安的婦女是解放了的，但實際上她們所受的待遇之壞，境遇之慘，遠甚於生活在國民黨統治下的婦女。一九四一年丁玲寫了一個短篇「在醫院中」，先登在延安一個雜誌上，後轉登在重慶的「文藝陣地」。在這個故事中，丁玲又回復到她的虛無主義的情緒，暴露延安生活的腐敗及窮困，並且對故事中那位敏感而受着痛苦的女主角陸萍深表同情。陸萍是一間醫院的年青產科醫生，力圖糾正醫院中許多不合理的現象，不幸因此受到排擠和陷害[一七]。一九四二年三月九日——三月八日為婦女節——丁玲在「解放日報」文藝副刊上寫了一篇社論「三八節有感」，為在共產黨統治下婦女的不幸鳴不

平。（不過在這篇社論和她先前那篇小說裏，丁玲的批評都不太露骨，而且以一種樂觀的姿態作結尾。）「三八節有感」發表後，在「解放日報」上接連出現大量語氣雖然溫和，但不滿現狀卻溢於言表的批評文章。最引人注意的幾篇包括艾青的「瞭解作家，尊重作家」，羅烽的「還是雜文時代」，王實味的「野百合花」（分兩期，三月十三，三月二十三登完）。稍後是蕭軍的「論同志的『愛』與『耐』」。毛澤東看了這些文章後，立即召開座談會，以糾正延安作家違背正統的趨勢。這個時候，丁玲已受到制裁，但這類批評文章還未被認爲是反黨言論。王實味被整肅不單因爲「野百合花」跟他別的文章比旁人寫的批評延安政權更爲露骨，也因爲王實味自身很容易被判爲托派分子。丁玲及其他作家可能都只受到較輕微的制裁，但在延安以後幾年內，這些作家都變得相當馴服。多年來，這次對文藝界的整肅只稱爲王實味事件。

第一個公開起來反抗的是蕭軍。一九四六年九月他被派到哈爾濱主編一份五天出版一次的「文化報」。蕭軍是個愛國主義者，他看到新解放後的東北，比日治下的情形更壞，因此極感憤怒。一九四七年下半年，他開始在一連串的文章及社論裏攻擊俄國軍官及顧問的傲慢、無理；攻擊蔓延到東北的無意義的內戰悲劇；攻擊共幹在執行土改時所用的空前殘酷手段。（在一篇迎接一九四八年新年的社論裏，他認爲共產黨比李自成、張獻忠更壞[一八]。）中共當局終於被這種大膽的叛逆行爲所震動。一九四八年三月，所有中共的主要作家（包括丁玲在內），都列名譴責蕭軍。到了該年年底，「蕭軍問題」成爲中共文藝界最主要的事件。結果蕭軍被免去「文化報」主筆職務，被貶到遼寧的撫順煤礦做苦工。

一九五四年十一月，隨着一部新小說「五月的礦山」出版，蕭軍經過一段長時期的沉默，又再度出現。爲了被准許回復他的

寫作生活，蕭軍一定先受過思想改造。這部小說，由新華書局發行，作家出版社出版，照理說是沒有甚麼問題的了。事實上，這部小說是一個很平常的宣揚礦工在共產黨領導下英勇愛國的故事。爲了支援一九四八年解放軍南下，這些礦工們表現了無比的自我犧牲精神和能力，以史坦哈諾夫的方式（Stakhanovite）克服種種困難來增加生產。這些被克服的困難也包括共黨幹部的錯失及官僚主義作風。（在當時中共文學中，暴露下級幹部官員的錯誤是許可的，也是典型的創作主題。）最初，這本小說並未受到敵意的批評。後來，中共文藝組織決定，這個聲名狼藉的叛黨分子所寫的小說，非要重重的打擊一番不可。大概一年以後，兩個不見經傳的作者（明顯地是得到了黨的默許），在「文藝報」上攻擊這部小說內的「毒素」：

> 讀過這本書以後，我們所感到的是極大的憤怒。我們認爲：蕭軍在這部新書裏，用革命的語句，華麗的詞藻和虛僞的熱情所掩蓋着的，是對社會主義事業，對工人階級和它的政黨的嚴重的歪曲和誣衊。事實證明：蕭軍在「五月的礦山」裏，非但絲毫沒有反映出新的生活的偉大面貌，而且仍舊堅持着和發展着他在解放戰爭時期被批判過的那些反動思想。[一九]

其他對蕭軍的攻擊也隨之而來。蕭軍想再度表證他思想意識的正確又受到了反擊。

一九五七年蕭軍的命運又跟他在延安的朋友同事如丁玲、陳企霞、艾青、羅烽、李友然的命運牽連在一起。（王實味早在一九四二年即完全失了踪迹。）[二十]丁玲與陳企霞在一九五四年即受到猜疑。到一九五七年，丁、陳及跟他們有關係的人被「揭發」爲最黑色的反黨右派分子。蕭軍雖然企圖證實他是一個馴服的作家，結果還是被捲入這次清算的漩渦中。一九五八年一月，「文藝報」重新登出丁玲的「在醫院中」及十六年前在「解放日報」上得罪過共產黨的文章。現在這些文章又都被加上了新罪

名。中共領導趁此機會指明丁、陳集團的右派運動不是自發的，而是一羣野心家有計劃的陰謀，而他們的陰謀早在一九四二年就已經生根發芽了。（對中共領導人說來，這當然是一種明智的「安全」措施。）

我選出蔣光慈、丁玲及蕭軍來討論戰前各種類型的共產主義小說。雖然題材各別，「少年飄泊者」，「衝出雲圍的月亮」，「水」，「八月的鄉村」等小說與其他類似的作品，實在只能算是一種宣傳習作。現在看起來，這些作家的一生似乎比他們的作品更有歷史意義，特別是蕭軍與丁玲，他們是這些愛國理想主義作家的典型。他們看穿了共產主義的殘酷騙局而膽敢反對共產黨的暴虐政權。他們在維護人格完整上所作的努力是值得我們同情與欽佩的，但我們沒有理由因此就原諒他們早期所寫的粗淺宣傳著作。不管他們的動機是如何的高尚，他們如此輕易地接受了共產主義的欺騙，就證實他們缺少智慧。而智慧是創作成熟文藝作品不可或缺的條件。

## 第十一章附註

㊀錢杏邨，「現代中國文學作家」上冊，頁一六六。錢杏邨雖然是一個極端偏執的文藝批評家，但也是一個甚有名氣的作家。從抗戰爆發到珍珠港事變期間，他在上海以魏如晦的筆名寫了十幾個很流行、大部份以歷史爲題材的戲劇，如「海國英雄」、「明末遺恨」等。他用阿英的筆名寫了很多有關明清時代白話文學的書及文章，他也是近代中國文學極勤奮的目錄學家。

㊁見夏濟安的英文著作「黑暗的閘門」（*The Gate of Darkness*, 一九六八年西雅圖華盛頓大學出版社出版）論蔣光慈那一章。

㊂見瞿秋白著「學閥萬歲」。這篇一九三一年六月寫的、假託寄自紐約的大膽的文章裏，瞿秋白認爲現今中國所有的文學都無大價值，而蔣光慈僅僅是一個「小反動文學」作者。瞿秋白要的是一個「大反動文學」，一個眞正支持共產主義目的的文學。他近乎預言的說這個文學的目的是在

表現「以多欺少」——由「幾萬萬人來殺幾千或幾萬人，來逮捕一二十萬人，來沒收一二百萬人的財產土地」(「亂彈」，頁一三四)。

❹見「衝出雲圍的月亮」，頁一一九。

❺沈從文，「記丁玲」，頁二九。

❻見丁玲，「一個眞實人的一生」，「胡也頻選集」，頁二一。

❼「記丁玲續集」，頁一〇——一三。

❽同上，頁一四——一五。

❾見韓侍桁，「文壇上的新人」(「現代」四卷六期，一九三四年四月號)，頁九七〇——九七一。韓侍桁之名現在已不為人所知，可是從他在「語絲」及「現代」這兩種雜誌上所發表的文章，可看出他對現代中國文學嚴肅的關切。

❿見丁玲，「水」，「北斗」一卷三期，一九三一年十一月號，頁六八——六九。「水」在該刊創刊號上開始連載，共登了三期。

⓫同上，頁七一。

⓬見菲力普•拉甫著，「無產階級文學：一個政治解剖」(Philip Rahv, "Proletarian Literature: A Political Autopsy")，載「南方季刊」(*The Southern Review*)，四卷三期，一九三九年冬，頁六二〇。

⓭曹聚仁在「文壇五十年續篇」內，對李輝英晚近在香港出版的小說「人間」給予甚高評價，認為是一部「寫實主義的小說」，是一部眞正反映抗戰期間實際生活的小說(頁一三一)。我還沒看到這本書，但曹的意見值得我們注意。

⓮這些話可在蕭軍的「八月的鄉村」中(一九四六年大連版，頁一六六)找到。英譯本出版於一九四二年(譯名為 *Village in August*，出版商是紐約的Smith and Durrel)，用田軍(T'ien Chun)筆名發表。這段話可在此書的第一六八頁找到。

⓯「八月的鄉村」，頁二四二。

⓰魯迅在這個小說的序中把「八月的鄉村」與法捷耶夫(Fadeyev)的「毀滅」(*The Nineteen*)相比。其它流行的蘇聯小說在抗戰前夕已翻成中文的有蕭洛霍夫(Sholokhov)的「靜靜的頓河」(*ndA Quite Flows the Don*)、和綏拉菲摩維支(Alexander Serafimovich)的「鐵流」(*The Iron Stream*)等。

㊀㊆一九四一年丁玲又寫了一篇名「我在霞村的時候」的小說，後收集在同名的集子內。這個故事表現作者對共區一個受迫害女性的同情，但這個故事直到一九五七年才受到批評。

㊀㊇這篇社論節錄在王瑤的「中國新文學史稿」下册，頁二四五。

㊀㊈晏學，周培桐，「蕭軍的『五月的礦山』爲什麽是有毒的？」見「文藝報」二十四期（一九五五年十二月號）第四十三頁。

㊁㊉林語堂由於王實味在一九三〇年代時常在他編的文藝雜誌上投稿的關係而認識王。在「匿名」（*The Secret Name*，紐約 **Farrar, Straus and Cudahy**一九五八年版）一書中，記載了王實味在一九四二年以後一次難得的露面：

> 大約跟我在重慶（一九四四）的同時，一羣外國記者到延安去的要求被批准了，中國記者也就乘此機會同去。他們要解答的一個神秘問題就是有關王實味的下落。中國記者問到這個問題時，延安的中共當局回答說他還很好的活着。這些記者要去見他，可是他們的請求被拒絕了。但是中國的記者堅持着，終於中共同意他們去見王實味。他來了，很瘦，很靜，坐在板櫈上。他對每一個問題的回答都是中規中矩的，在延安什麽都好。最後，他說溜了嘴。一個中國記者問他現在擔任何項工作，他說做火柴盒子。（見二二七——二二八頁）

# 第十二章　吳組緗（1908－）

水晶譯

到了一九三〇年代中期，左翼的氣燄籠罩了文壇，新起的小說家，幾乎一致地敵視舊秩序，不滿國民政府，同時對於共產主義，或多或少帶着點依附的心情。絕大多數的作家從來不認爲有關藝術和宣傳的衝突是一個課題，因爲他們除了共黨批評家所勾畫的中國社會遠景以外，沒有個人的視景。甚至於在最優秀的青年作家中間，問題也不在駁斥這種批判中國社會的論調——因爲他們自以爲衷心服膺它——而在於如何把他們道德上以及心理上的直覺，置放到這一論調的範疇裏去。吳組緗便是處理這一問題最成功的一個。一九三四年，他以短篇小說「西柳集」一書，崛起於文壇。

吳組緗在一九〇八年生于安徽涇縣的一個地主家庭。他在清華大學讀中文系時已結了婚，一開始便避免革命浪漫式的題材，而揀選了他最熟悉的鄉里中的鄉紳和農民，來作爲小說中的人物。他的早期作品「官官的補品」（一九三二年）顯示了他處理農村題材時，所使用的不帶感情的有力的嘲弄手法。故事用第一人稱形式，官官是自敍者的乳名，是出身富有地主家庭的一個紈袴子弟。故事殘酷的嘲弄性，集中在官官週遭所發生的一些諧趣事件上，而官官對於這些令人痛苦的事件，非但懵懂無知，反

而津津樂道。有一晚，在上海，官官帶着他心愛的舞女陸柔姬，乘汽車外出兜風。汽車失了事，舞女當場死去，而官官也因爲失血過多，進了醫院。他的生命經過輸血以後，可保無慮，而輸血的人，是他過去鄉下的佃農陳小禿子，他是到上海來謀生，因潦倒才賣血的。 當官官回鄉養病時， 他的母親基於鄉間的迷信，雇用了一個奶媽，每天擠兩碗人奶來給兒子進補，這人恰好是陳小禿子的妻子。 當後者用自己的手， 從胸前把奶水擠出來的時候，官官「遠遠地望着，覺得很有趣。這婆娘眞蠢得如一隻牛，但到底比牛聰明了；牛釀了奶子，要人替擠揑出來賣錢，自己只會探頭在草盆裏，嚼着現成的草？這奶婆，這隻牛，卻會自己用手擠，賣了錢，養活自己，還好養家口。我想，人到底比牛聰明呀！」㊀

吳組緗在故事中，採用了一種極大膽的象徵方式：官官這個地主家庭出身的濶少兼花花公子，實際上是靠農民的奶和血過活的。作者採用了十八世紀英國諷刺作家史威夫特的手法，相當有力地發揮了這一象徵作用。故事結束前，即要從上海回到家鄉的陳小禿子，在路上給抓起來， 算是串通土匪的嫌疑犯。 旣給逮捕，即以土匪論罪，砍頭示眾。官官的大叔在處決後，對着屍身說：「這龜子的血，現在可不值半文錢了，去年要賣五圓一個夸特呢！」㊁這句簡鍊而又狠毒的話，一方面暴露了鄉紳階級的卑鄙嘴臉，一方面又顯示了他們的毫無人性。儘管這樣，這一種殘酷的嘲弄性，可說是屬於作者個人的，與傳言土匪卽要攻城的穿插無關。

吳組緗在「西柳集」中的主要作品「一千八百擔」，長達一百多頁，更加淸楚地證明了他如何將道德實質和社會主義寫實小說俗套，揉合在一起。這篇小說，於一九三四年元月，首先刊登在「文學季刊」，手法非常高明。小說另有一個副題是「七月十五日宋氏大宗祠速寫」。它敍述一所大祠堂的許多子孫，爲了討論

一些重要的問題，聚齊在祠堂的大廳裏，達幾小時之久（最後會還是沒開成）。故事便是報導宋氏子孫之間形形色色的對話和動作。這一個包括好幾百戶的氏族，在清朝末葉的數十年間，曾經出過幾任舉人。如今會族式微下來，他們聚集一堂，準備商量如何處理一千八百擔公糧，以及祖宗留下的義莊問題。公糧、公田一向由宋柏堂一人管理的。很多人以爲柏堂跟族中另一有勢力的族人月齋相互勾結，故意囤積私糧，圖飽私囊，因此要求公開調查。有一部份族人甚至希望平分義莊，不過也有一批念舊的族人，情願保留義莊以備族中子弟上學，以及賑災之用。

吳組緗非常巧妙地一口氣描繪了至少一打宋氏族人的形象：一個小鎮的商會長，一個豆腐店老闆，一個中學教員，一個過氣政客，一個小鎮政客，一個舊式訟師，一個草藥郎中，一個算命先生，一個小學校長，以及一個舊式塾師（他的兒子因爲變爲共產黨而告失踪）等。就在這些人齊聚一堂，討論土地、旱災，以及其它事項時———一方面柏堂因爲月齋尙未到場，設法延宕開會時期，引起羣情沸騰——彼此由閒聊演進到預期的高潮：一場宗祠裏的大爭吵。可惜，作者突然廻避了這一課題，帶進了普羅文學的一道公式：農民受不住飢餓煎熬，即要衝進祠堂倉庫，搶刼一千八百石稻米了。與會的各宗支代表，個個嚇得目瞪口呆。

農民暴動自然是一種極爲普通的伎倆，那是在事後添加進去的，爲了符合當時流行的左翼腔調；這場暴動很可惜與全篇持續的社會和心理刻劃脫了節。全部聚集在祠堂裏的人物，都極爲眞實，用眞實的口語說話；他們討論問題時，也發自各個不同的階級觀念——無論是中產、或者中下階層。這項成就說明了作者較高的才華。即使在張天翼和茅盾的羣眾場面中，也免不了刻板的籠統處理。

「西柳集」以後，吳組緗又在一九三五年出版了一本「飯餘集」，主要是些散文和雜憶。幾乎所有各篇都値得一讀，其中尤

以討論夢的那一篇散文，使我們對於作者有了更進一步的瞭解。不過最大的成就，是長達六十頁的一篇小說「樊家舖」。那是一篇傑作。

故事說一對貧窮農民夫婦，線子嫂和她的丈夫，爲了貼補生計，在門前搭蓋了一個過亭，以供路人飲茶之便。但是他們的生意從來沒有興旺過，線子嫂的丈夫遂被迫落草爲寇。不幸，第一次出道，在一個尼庵做案，便遭到逮捕。爲了設法打點衙門差役，讓丈夫脫卸罪名，線子嫂必須籌措一大筆的款項，來賄賂獄卒和看守監獄的兵丁。線子嫂轉向母親借貸；後者因爲在鄉紳家幫傭，雖然有一大家子要養，日子也還過得去。但是吝嗇的母親，峻拒了女兒的哀求。一天晚上，線子嫂趁母親在她家裏借宿過夜時，企圖從母親的包頭布內，竊取五十塊錢，卻爲狡猾的母親察知，線子嫂情急，用錫燭台將母親戮死。此時，土匪已攻破隣近一個城，囚犯皆被釋放，她丈夫趕回家，和線子嫂碰個對面。

根據一個尙未經反駁的共黨批評家的看法：「『樊家舖』寫農村衰落中不可避免的大變，終於迫使良善的農民做了盜，農婦爲了五十塊錢殺死了自己的母親。」㊂儘管全書充滿了無產階級的迴聲，「樊家舖」所表達的，與其說是女兒的經濟需要，毋寧說是一個更能吸引人的道德課題——線子嫂對於母親的仇恨。當作者精彩地刻劃做母親的性格時，她不單是一個活生生的農村婦女，同時也是全篇故事裏一個罪惡的化身——因爲長久居住城裏，逐漸採取了她主人對待鄉下人的態度，變得旣勢利又刻薄，特別是對那不甘守貧、鋌而走險的女婿；同時因爲失卻了善良的本質，她視錢如命。「樊家舖」一開始，母親從城裏回鄉，在女兒的過亭裏歇腳，兩人發生了爭執。隨後，又來了一個蓮花庵的師父。這兩個老太婆倒是臭味相投：作者通過了兩人的對話，忠實地暴露了她們的吝嗇，對於盜賊的恐懼，對於有錢有勢階級的由衷羨慕，以及對於不幸的貧苦人全心的輕侮。一個月後，母親

剛從城裏拿到五十塊會錢，回家時，又路過了女兒家。她將五十元鈔票藏在包頭布裏，不肯出一個錢，來幫助自己的女兒。線子嫂策劃偷竊五十塊錢，以及最後弒母一節，如果說是迫於經濟上的需要，倒不如說是她母親的種種邪惡醜行，逼得她非加以剷除不可，否則便無法保全自己道德上的淸醒。在一剎那間，故事踏實地在一種罕見的高度悲劇氣氛裏進行。

抗戰爆發前幾年，吳組緗被許爲左翼作家中最優秀的農村小說家。他不像張天翼那樣多產，接觸面也不如張那樣廣，但是，兩人同時對於中國社會專門剝削農民的寄生蟲階級，均表深痛惡絕。在一篇取名「某日」(收入出色的小說集「十年」㊃)的故事中，吳組緗探討了一個小城中的破落戶無賴，因爲女兒的突然死亡，特別奔赴到鄉村女婿家中，大哭大鬧。這個瞽一目的女兒，對她的丈夫而言，實際是一個禍害。她是由無賴的父親，硬行塞到女婿手中的，因爲跟父親地位相埒的親友，一律不敢娶她。這個勤懇的農夫，倒不大在乎她的醜，不過卻無法忍耐她的惡毒、驕橫和浪費，還有對於小兒子的不良影響。在她懷第二胎期間，越發好吃懶做起來，終於在產褥中死去。這引起她無賴父親的禍心，假裝不知詳情，前來探親，企圖訛詐他女婿看護不週，引起女兒意外的夭亡。遇到這種不公的控訴，農夫便把平日的積憤，傾吐出來了。幸虧他的姑母和鄉中一般朋友，同情這個老實農夫，威脅那個無賴丈人說，要是下次再來，必定打斷他的腿。和「樊家舖」一樣，吳組緗在這篇故事裏，再度開拓了引人入勝的道德意趣——農民和流氓的敵對狀況。不過，一俟故事快要結束時，又走入無產階級的寫作路上去。

當我們細看「某日」、「官官的補品」，特別是「一千八百擔」、「樊家舖」這兩篇除掉受了些許無產階級八股的斲傷以外，無論技巧、氣勢，均屬完整的小說時，我們不免懷疑到，如果吳組緗活在一個截然不同的意識型態社會下，會不會成爲一個

眞正偉大的作家呢？他的觀察是敏銳又週到的，他的文體簡潔清晰，沒有一點「新文藝腔」。他的農村畫面是寫實的，不帶一點傷感氣息，同時也不像一般農村作品，故意夾帶一點粗口。他風格上的優點，在狀擬鄉紳農民的口語上，最見功力。

抗戰爆發後，吳組緗移居內地。一九四二年，他寫成了「鴨嘴澇」（後更名爲「山洪」），被批評家捧成當時最佳的愛國小說㊄。不過，儘管他頗能盡忠描出他家鄉中的那些農民，這一部有關安徽省游擊抗日的小說，仍然不過是一本愛國小說，而且宣傳共黨教條，篇幅也佔得太多了。此後，吳組緗幾乎沒有寫甚麼新的小說，而所寫的那幾個，也沒有輯成單行本。對於現代中國文壇來說，這樣一個有才華的作家，產量這麼少，實是令人惋惜的事。一九四六年，他曾經一度隨馮玉祥將軍赴美，擔任中文秘書。大陸變色後，他一直是北京大學國文系的教授，致力於古典文學的研究。

## 第十二章附註

㊀「官官的補品」，「西柳集」，頁一三五——一三六。

㊁同上，頁一六一。

㊂王瑤著「中國新文學史稿」上冊，頁二四四——四五。

㊃「十年」一九三八年出版，是一本搜羅廣博而又質量精湛的短篇小說集。這集由夏丏尊策劃，爲了紀念「開明書店」成立十週年而出版。除了本書第一、二篇裏討論的大部份作家以外，「十年」並且包括了下列的作家：艾蕪，蔣牧良，靳以，蕭乾，沙汀，施蟄存，端木蕻良，王魯彥，王統照，周文，尤以周文的「愛」，更是精彩萬分。抗戰以前，許多短篇小說作家，作品題材廣闊，成就卓越。這本集子可以看作對其成就的承認和禮讚。除了開明書店以外，戰前以刊印現代文學著名的出版社還包括文化生活出版社，良友圖書公司，左翼控制的生活書店，和商務印書館等。

㊄余冠英有關「山洪」一書的書評，載「文藝復興」第一卷第五期（一九四六年六月），頁六三三——三六。余氏的意見代表當時一般人的看法。

# 第三編

# 抗戰期間及勝利以後

# （一九三七——一九五七）

# 第十三章　抗戰期間及勝利以後的中國文學

國雄譯

「左翼作家聯盟」是一九三六年春解散的。鑒於日本的侵略越來越急迫，共產黨作家覺得暫時放棄明目張膽的左派宣傳，在愛國主義招牌下，成立一個包容而富有彈性的組織，對他們更加有利。不過這樣的組織，直到一九三八年三月，才正式成立，這就是由共產黨所領導的「中華全國文藝界抗敵協會」。同時，在左聯解散之後，一場激烈的口號戰爭爆發了。幾乎所有重要的共產黨作家，都捲進這個爭論漩渦裏。

一九三六年六月，約有一百二十多位共產黨作家和左派的作家，自稱是「中國文藝家協會」，提出「國防文學」口號。以前左聯的作家，沒有全部參加這個協會，而且更奇怪的是，宣言上竟沒有魯迅的名字。稍後，魯迅和六十六位自稱「中國文藝工作者」，發表一個對抗宣言，提出「民族革命戰爭的大眾文學」，作爲統一戰線時期的口號。這兩個團體的宣言，都一樣吹噓愛國，爲甚麼要用兩個不同口號和兩個不同組織呢？答案是：魯迅這一批人因爲要忠於共產黨，不得不對統一戰線政策感到不滿和失望。

魯迅是左聯名義上的領袖，他不是共產黨黨員，也從來沒有想到要入黨。尤其自瞿秋白離開上海之後，他在左聯裏毫無權

力，左聯重要政策的決定，他都無法參與其事。左聯的實權，落在較年輕的共產黨作家如周揚、夏衍和馮雪峯等手裏，他們幕後與共產黨領袖保持聯繫。尤其是馮雪峯，他曾經參加過「長征」，所以地位更加特殊。他於一九三六年四月由陝西重返上海，發覺魯迅的心情很壞，一部分固然是因爲魯迅的身體不好，另一部分是因爲魯迅對左翼作家中的分裂傾向感到憂慮。但是最主要的還是由於人們完全無視他在左聯的地位，卻突然改變政策，解散左聯，同非左派分子合作，搞統一戰線。馮雪峯很同情魯迅的處境，後來回憶道：「民族統一戰線的政策，由於沒有人對他正確地解釋過，最初他確實是懷疑的；加以左聯的解散也不曾經過很好的討論，到那時候他的感情也還扭轉不過來。」㊀

這個事後揭露出來的事實使我們知道，魯迅在逝世前幾年，既沒有實權，也得不到共產黨工作幹部的信任。這種情形，同中共今天把他奉爲神明的態度比對起來，眞有天淵之別。根據這一事實，我們可以明白，魯迅之所以拒絕在多數人所贊同的口號上簽名，之所以同著名作家如茅盾和馮雪峯等聯手創造一個對抗性的口號，只能解釋爲他的自尊心受到傷害，所以才故意不服從命令。另外一個原因可能是他誤認爲這樣才算熱心服務於黨。「民族革命戰爭的大眾文學」這個累贅的口號，比起空泛的「國防文學」口號來，帶有更多共產黨使命的意味：它表示出對共產黨在中國的最後勝利，比對當前的抗日戰爭，更加重視。這樣的含義，的確有些不合統一戰線政策製訂者的胃口。因爲魯迅在讀者心目中地位崇高，所以正統的共產黨作家，不得不公開對他開火。雙方爲了這兩個口號孰優孰劣，進行了無聊而猛烈的爭論達四個多月之久。

當爭論似乎要無了無休持續下去的時候，魯迅又受到威嚇而屈服，正像他以前同創造社爭論時一樣。八月一日，徐懋庸寫信

給魯迅，要他立即服從。徐懋庸是正統派分子，那時可能已經是共產黨黨員。共產黨指定徐懋庸寫這封信，大概是因爲在正統派中，只有徐是魯迅的好朋友，與魯迅常有書信往來。（根據「魯迅書簡」，自一九三三年十一月至一九三六年二月，魯迅給徐懋庸的信，共有四十三封，其通信之密，僅次於魯迅與母親以及另外五位朋友——包括蕭軍、蕭紅在內——的通信。）但是徐懋庸當時顯然憑着黨的權勢，借用普通尺牘中的客套，譴責道：「在目前，我總覺得先生最近半年來的言行，是無意地助長着惡劣的傾向的。」㊁爲了減輕魯迅的責任，他將這種缺點，歸咎於某幾位犯了偏差的作家，如文藝批評家胡風、翻譯家黃源和小說家巴金等，說魯迅受了他們的影響。他說：「以胡風的性情之詐，以黃源的行爲之諂，先生都沒有細察，永遠被他們據爲私有，眩惑羣眾，若偶像然，於是從他們的野心出發的分離運動，遂一發而不可收拾矣。……我很知道先生的本意。先生是唯恐參加統一戰線的左翼戰友，放棄原來的立場，而看到胡風們在樣子上尙左得可愛；所以贊同了他們的。」㊂雖然徐懋庸用這些話來緩和氣氛，但他卻毫不猶豫地警告魯迅道：

> 但我要告訴先生，這是先生對於現在的基本的政策沒有了解之故。……在目前的時候，到聯合戰線中提出左翼的口號來，是錯誤的， 是危害聯合戰線的。 所以先生最近所發表的「病中答客問」，既說明「民族革命戰爭的大眾文學」是普洛文學到現在的一發展，又說這應該作爲統一戰線的總口號，這是不對的。㊃

魯迅的肺病本來已經嚴重，更加上一個地位如此低微的作家朋友膽敢教訓他一頓， 不禁勃然大怒。 他不徵求徐懋庸的同意，就公布了徐的來信，並附了一篇六千字的答辯，出乎意外地揭發了左翼內部派別鬬爭的手段，以及共黨產統治集團消滅反對派所用的卑鄙打擊伎倆。這事在文學界裏引起很大的震動。魯迅將這時打擊他的人，同二十年代後期的創造社的份子來比較，寫

道：「因爲據我的經驗，那種表面上扮着『革命』的面孔，而輕易誣諂別人爲『內奸』，爲『反革命』，爲『托派』，以至爲『漢奸』者，大半不是正路人；因爲他們巧妙地格殺革命的民族的力量，不顧革命的大眾的利益，而只借革命以營私，老實說，我甚至懷疑過他們是否係敵人所派遣。」㊄

十月間，爭論終於暫時停息，同時「文藝界同人爲團結禦侮與言論自由宣言」也在這時發表。在宣言上簽字的，有魯迅、茅盾、郭沫若、林語堂、巴金、張天翼以及十多位其他左翼作家、自由派作家和舊派作家，表示着各黨派立場的作家大團結。不久，魯迅於同月十九日逝世。他這次最後的反抗行動，被共產黨人再三慷慨地解釋爲是他個人正直和勇敢領導的例子。

共產黨的文藝批評家，都很小心處理這次黨內鬭爭，他們總是設法去掩飾魯迅有任何不服從和反正統的劣跡。反之，反共的文藝批評家則認爲，魯迅是一位大無畏的作家，是一位眞正的愛國者，他已看穿共產黨陰謀利用愛國主義爲自己目的服務的野心。但事實眞相很簡單，魯迅一直衷心要走共產黨路線，打擊國民黨作家和自由派作家。像這樣的人，是不可能像反共文人所設想的那樣容易受騙的。在攻擊擁護「國防文學」口號者的時候，他基本上受到兩種情緒所支配：其一是他對共產黨的盲目效忠，其二是自尊心遭到傷害。他不明白爲甚麼共產黨作家要如此卑躬屈膝去同自由派作家以及舊式文人聯合。他自視是文壇上的霸主，不能忍受黨的文藝頭子對他的輕視，甚至連外表上起碼的尊重也免掉。

不過現在回顧起來，當時的口號戰爭，其意義不僅在於表露了魯迅不肯盲從附和的個性，也製造了一個給新人露頭角的機會。這些人在抗戰和戰後時期作家的不斷思想鬭爭中，成爲決定性的人物，其中最主要的就是胡風和周揚。一九三六年，郭沫若仍在東京，他是抗戰前夜才回國的。所以在那個時候，盲目跟

從第三國際和毛共領導的多數派主要代言人就是周揚（原名周起應）。在「現階段的文學」一文裏創造出「國防文學」這句口號的就是周揚。他是湖南人，上海大夏大學畢業後曾在日本住了一個時期。返上海後，翻譯過幾本左派的書，不久，漸漸爬進了共產黨的文學圈子內層。他最初受到廣大注意的是在一九三六年初與胡風有關文學創作上「典型人物」的爭論。周揚非常教條化，對文學一竅不通，只曉得盲目忠於黨，因此在「口號鬭爭」時，馮雪峯給他取個渾號，叫做「小錢杏邨」。㊅

（周揚幸而沒有被指定去寫那封莽撞魯迅的信。徐與周揚以及著名的馬克思主義辯證法家艾思奇在口號戰爭中是站在同一戰線的。抗戰爆發時，他又與他們一起去了延安，周和艾立即得到報償，在延安文化閥衙裏雄踞最高地位，但是受過魯迅筆伐的徐懋庸，便無法爬得起來。他最後於一九五七年同許多所謂右派知識分子一起，遭到清算。其罪名之一，就是寫給魯迅那封大不韙的信。）

另一方面，胡風受魯迅之命，在他的「人民大眾向文學要求甚麼」一文裏，提出「民族革命戰爭的大眾文學」口號。胡風原名張谷非，湖北人，曾經參加過共產黨青年團，因爲懼怕軍閥迫害，於一九二五年退出組織，又曾一度在江西的蔣介石剿共軍隊裏擔任政治工作，然後同周揚一樣，在日本居留一段時期，重返上海，成爲左聯的重要分子。以上的情報，發表在中共黨機關報「人民日報」，以便在上海清算他之前，先加之以罪，所以不完全可信。但據胡風自敍，他於一九二八年至一九三三年在日本，一九三四年參加左聯，因此根本不可能有在江西參加蔣的剿共軍這回事㊆。但是早在三十年代，在仇視他的人之中，早已流行着一些耳語，說胡風是國民黨派來的奸細。胡風是一位自大、個人主義和學養較深的馬克思主義者，因此不是向共產黨文學權貴拍馬之流，實際上有許多人跟着他，因爲他忠誠，對人有吸引力。

魯迅在晚年，常常跟他在一起，這對那些企圖逼迫魯迅服從黨領導的人來說，又是一個罪過。魯迅在答徐懋庸的信中，揭露了一個離間他與胡風的陰謀：

其次，是我和胡風、巴金、黃源諸人的關係。我和他們，是新近才認識的，都由于文學工作上的關係，雖然還不能稱爲至交，但已可以說是朋友。不能提出眞憑實據，而任意誣我的朋友爲「內奸」，爲「卑劣」者，我是要加以辯正的，這不僅是我的交友的道義，也是看人看事的結果。徐懋庸說我只看人，不看事，是誣枉的，我就先看了一些事，然後看見了徐懋庸之類的人。胡風我先前並不認識，去年的有一天，一位名人約我談話了，到得那裏，卻見駛來了一輛汽車，從中跳出四條漢子：田漢、周起應、還有另兩個，一律洋服，態度軒昂，說是特來通知我：胡風乃是內奸，官方派來的。我問憑據，則說是得自轉向以後的穆木天〔他也於一九五七年反右派運動中被清算——夏註〕口中。轉向者的言談，到左聯就奉爲聖旨，這眞使我口呆目瞪。再經幾度問答之後，我的回答是：證據薄弱之極，我不相信！當時自然不歡而散，但後來也不再聽人說胡風是「內奸」了。然而奇怪，此後的小報，每當攻擊胡風時，便往往不免拉上我，或由我而涉及胡風。最近的則如「現實文學」發表 O. V. 筆錄的我的主張〔關於兩個口號的——夏註〕以後，「社會日報」就說 O. V. 是胡風，筆錄也和我的本意不合……最陰險的則是同報在去年冬或今年春罷，登過一則花邊的重要新聞：說我就要投降南京，從中出力的是胡風，或快或慢，要看他的辦法。我又看見以外的事：有一個青年，不是被指爲「內奸」，因而所有朋友都和他隔離，終於在街上流浪，無處可歸，遂被捕去，受了毒刑的麼？又有一個青年，也同樣的被誣爲「內奸」，然而不是因爲參加了英勇的戰鬬，現在坐在蘇州獄中，死活不知麼？這兩個青年就是事實證明了他們既沒有像穆木天等似的做過堂皇的悔過的文章，也沒有像田漢似的在南京大演其戲〔田漢是劇作家，此語是有意捉弄的——夏註〕。同時，我也看人：即使胡風不可信，但對我自

> 己這人，我自己總還可以相信的，我就並沒有經胡風向南京講條件的事。因此，我倒明白了胡風鯁直，易於招怨，是可接近的，而對于周起應之類，輕易誣人的青年，反而懷疑以至憎惡起來了。自然，周起應也許別有他的優點。也許後來不復如此，仍將成爲一個眞的革命者；胡風也自有他的缺點，神經質，繁瑣，以及在理論上的有些拘泥的傾向，文字的不肯大衆化，但他明明是有爲的青年，他沒有參加過任何反對抗日運動或反對過統一戰線，這是縱使徐懋庸之流用盡心機，也無法抹殺的。㊇

我之所以不厭冗長地援引魯迅的話，因爲魯迅對周揚和胡風人格的評價，對我們了解往後他們兩人之間的鬪爭，是很有用處的。口號戰爭本身，是近乎無聊的爭吵，不過它有一個重要處，就是將共產黨作家和左翼作家截然劃分成兩派：一派是魯迅、茅盾、馮雪峯、胡風等，另一派是以郭沫若、周揚等爲首的正統派。後者在一九三六年，雖然同在一九二八年一樣，向前者讓步，但是不久，他們在往抗戰的幾個混亂年頭裏，又神氣十足了（到了一九五七年，幾乎所有魯迅的朋友，如蕭軍、胡風、馮雪峯、黃源等，全被淸算）。他們利用愛國之名，厚着臉皮，再度指揮文學的創作方式，鼓吹口號，挑起那些對促進當代嚴肅文學寫作毫不相干的爭論。魯迅死後，反共作家所代表的反對勢力旣不足與之抗衡，他們便培植出一批宣傳作品當作文學，因此使得三十年代中期相當燦爛的文學，受到決定性的挫折。在國民黨控制下的內地，只有胡風才不屈不撓地在同共產黨文學政策製訂者相頡頏。胡風承襲魯迅的衣鉢，相當大膽地同他們戰鬪，雖然他對當時文學水準的提高，也一樣沒有實際貢獻。

（馮雪峯是魯迅最親密的朋友，他本來可以繼承魯迅的地位，但是抗戰爆發之後不久，他因爲對共產黨的文學政策，頗不以爲然，便退隱到浙江家鄉去了。後來，他於一九四一年至四三年被關進江西上饒的國民黨集中營裏，所以他雖然同意胡風的文

學批評意見，在抗戰期間，仍是無所作爲。茅盾似乎在口號戰爭之後不久，又回到共產黨的正統隊伍裏去。）

雖然胡風是受國民黨津貼的奸細這件事 ， 不是完全不可能（他自己於一九五五年終於因此罪名被定罪），不過這種推測，實在抬高了國民黨的聲價，因爲他們在反共鬬爭中一向蹩腳，難得會演出這種好戲。其實，這也與胡風一向所寫的批評文章大相逕庭，胡風從來沒有替國民政府說過一句好話。不錯，在他所發表過的這麼多的批評性文章中，他一點也沒有譴責過政府（這一點後來他被批判時當然提了出來）。但這是因爲他的讀者早已不滿國民政府，不必他再推波助瀾。胡風的文藝批評著作顯示出，他是一位極爲關懷現代中國文學前途的人，他是不會忍受對現代中國文學生長有任何傷害的。因爲現代中國文學的傷害者一直是共產黨（國民黨當年很少想到要照顧文學活動），所以共產黨便成爲胡風攻擊的主要對象。但是胡風爲了堅持他的攻擊，最後勢必要同一位最有政治勢力的頭子相對抗。這就是毛澤東。所以胡風是註定要失敗的。

抗戰之前幾年，中國共產黨的勢力，還不能直接控制全國的文學和文化活動。但是在它自己統治的區域，當然可以監督一切宣傳計劃，至於在上海，管理革命派與左派文學運動的責任，就落在它的代理人手裏。這批代理人，時時表現出對共產國際比對本國共產黨的領導更聽話。其所以如此，是因爲後者未曾製訂出一套積極發展中國全國文化的綱領，而克里姆林宮卻已經有了一套東西。例如三十年代中期的統一戰線口號，在所有允許共產國際活動的民主國家裏都可以聽得到。因爲中日戰爭的爆發，中國共產黨越來越成爲一個自主的政權，於是他們的領袖毛澤東，便越來越注意到全國文化的方向。一九三八年，毛澤東在一篇題爲「中國共產黨在民族戰爭中的地位」演講中，第一次公佈他的文化指令。這個指令顯然是響應斯大林的㊈，它在文學方面和整個

民族方面，將要產生很大的左右力量。他說：

> 使馬克思主義在中國具體化，使之在每一個表現中帶着必須有的中國的特性，即是說，按照中國的特點去應用它，成爲全黨亟待了解並亟須解決的問題。八股必須廢止，空洞抽象的調頭必須少唱，教條主義必須休息，而代之以新鮮活潑的，爲中國老百姓所喜聞樂見的中國作風和中國氣派。把國際主義的內容和民族形式分離起來，是一點也不懂國際主義的人們的做法，我們則要把二者緊密地結合起來。⓫

教導全黨幹部在實行馬克思主義時要記起中國文化的重要性，這段話，如果推敲起來，也還是空洞的、抽象的和曖昧的陳言濫調（譬如說「民族形式」，就不知所指爲何）。但在文學這一部門，所謂民族形式，其意義是不難了解的，它只能是指土生土長的那一類文藝形式，也就是瞿秋白在推行「大眾文藝」時所推崇的形式。據此而論，則所謂「洋八股」、「空洞抽象的調頭」和「教條主義」，只能是指那些也曾爲瞿秋白所嫌惡過的中國現代文學中西化的理論和實踐而言。因此，毛澤東所堅持的「新鮮活潑的………中國作風和中國氣派」，只不過是推行瞿秋白所盡力要完全擺脫西方影響的那種文學而已。

毛澤東對中國封建主義和頹廢現象的攻擊，不下於陳獨秀和瞿秋白。但他與陳、瞿不同的地方，就是要毫不含糊地確立中國文學和中國思想中的革命傳統。在三十年代後期，他開始高唱「新民主主義」，所以要歌頌中國的過去和孫中山的革命貢獻，藉此使中國共產黨和中國歷史之間的關係變得調協些。這個時候，唯一要剷除的牛鬼蛇神就是資產階級和小資產階級的意識，以及同這些意識一起植根在西方傳統中的自由主義和革命意向。雖然毛澤東的革命理論同中國歷史沒有甚麼關係，但他的用心卻是要他的崇尚辯證法的同志和一般老百姓看了心服的。在這個意義上說，它代表一種新的思想，超過了陳獨秀對中國傳統的完全

絕望與胡適改良社會的實驗主義。而毛澤東的思想，既可以用來討好抗戰時期人民的愛國心，又可以消除他們對共產主義的恐懼和疑慮。

爲了清除西方傳統在中國現代文學中的影響，毛澤東的指示，改變了整個形勢，使其失去了在實驗中求進步的潛力。本來，經過二十年的西化之後，現在應該是作家從自己祖先處學些東西以豐富自己的感受和想像的時候了。如果毛澤東所說的民族形式，是在指詩歌、戲劇和小說方面中國文學的傳統，這原是很切合實際的想法。但當毛澤東讚揚中國文學中的革命傳統時，在他的心目中，可能只是「水滸傳」之類的小說。這類書，他在少年時期就已喜歡讀的，甚至當他成爲軍事領袖的時候，仍舊從「水滸傳」中獲得教益。依照周揚和別的延安文藝批評家對毛澤東民族形式一詞的解釋，我們可以進一步了解到，他所講的民族形式，還不是着重指古典白話文學，而是指那些唱講學和地方性的戲曲、鼓詞、小調之類，因爲這些民間文學，在教育水平較低的羣眾中仍舊相當流行。一個詩人或一個詩派，經過與民間文學的接觸，可以改變他們的感受和表現，這原是很尋常的事。但是，詩人們如果不同時企圖運用詩歌傳統中仍舊潛在而未被掘發的某些因素，那末這種改變或更新是不可能產生的。忽視潛在傳統的民族形式作家，結果只有變成淺薄的藝人和宣傳家。

毛澤東訓令作家利用民族形式，使抗戰初期作家中已經存在的混亂現象更加嚴重。口號戰爭結束之後，各派作家都懷着滿腔愛國熱情，立即從事抗日宣傳，以盡他們當前的職責。一九三八年，「中華全國文藝界抗敵協會」成立之後，立即通過兩個口號，就是「文章下鄉」和「文章入伍」。當時沒有一位作家曾參加實際作戰工作，但有許多文藝和戲劇工作隊常常到前線去勞軍。因爲政府已從沿海各省撤退，所以這種宣傳活動，對鼓勵士氣和給內地的老百姓作心理的準備，可能有好處。而且，如果作

家們將宣傳的目的和嚴肅的寫作分辨清楚，他們本可以不放棄嚴肅的專業工作，同時也配合國家的需要，從事宣傳。可是，有許多作家，一開始就沒有藝術的責任感，因此他們就拿了羣眾爲藉口， 製造一些粗拙的宣傳文學。 毛澤東的訓令，加強了這種趨勢。於是， 不論在大後方或共產黨區域 ， 作家們都寫出許多曇花一現的作品， 如： 歷史演義式的小說 、 流行小調般的詩歌和根據地方戲改編的劇本 。 現實主義的藝術因此受到了莫大的損害。

胡風本來並不重視中國傳統，可是連他也認爲這種新文學因爲愛國之名而弄得太離經叛道了。令他深感不安的是毛澤東排斥西方影響而無人指摘，他的信徒竟可堂而皇之的去曲解和貶低新文學的意義和貢獻。曾經培養出整批現代傑出作家的西方現實主義傳統，現在已受到擯棄，而讓位給一個虛擬的、充其量只能算是自覺性極低的本土的革命傳統。在這方面，胡風不僅與魯迅一致，而且還與胡適相同。魯迅曾經藐視過中國古典文學；胡適是大力鼓吹西方傳統的人，對中國舊文學曾有極不客氣的批評，縱使他本人在學術上對舊學深感興趣（一九五五年胡風受清算時，他的名字被放在胡適一起，其罪狀不僅限於所謂反革命立場，而且還因爲他們都否定中國古典文學）。到了毛澤東的民族形式意見在大後方公開發表之後不久，胡風便陸續寫出文章反對替毛澤東意見辯護的人。一九四〇年 ， 胡風將他的意見輯成一本小冊子，題爲「論民族形式問題」，替中國現代的寫實文學傳統的活力作了非常有力的辯護 。 主要因爲他同魯迅的友誼是眾所週知的，同時也因爲他的勁敵都在延安，所以他沒有受到大力反對，他的意見也因此流傳極廣。再說，那時在大後方的許多作家，也厭倦了客串民間藝術家的玩藝 ， 兼以大家的愛國狂熱也漸漸低落，因此即使是受了胡風的影響也好，沒受胡風的影響也好，他們都要重新回到現代傳統的道路上來。

在抗戰時期和抗戰結束之後，胡風以文學批評家的身份，對正統毛派的有害影響 ， 作了大力的反擊 ， 這點是值得我們尊敬的。胡風當然還是個馬克思主義者，他處處引用馬克思和斯大林的話來支持自己， 多少近乎非共的立場， 使到他的對手無法招架。他在第一本論文集「文藝筆談」（一九三六年）裏，處處表現出自己是個社會主義寫實派批評家，甚至譴責張天翼的作品缺乏樂觀主義的表現（這本論文集也奠定了他博學善辯的馬克思主義文學批評家的聲譽）。但是他在口號戰爭期間寫的第二本論文集「密雲期風習小紀」，已開始對口號式的文學發了膩。抗戰爆發之初，胡風創辦了「七月」雜誌，給自己與他的朋友們作爲發言的地盤。他越來越大膽，在一九三八年寫了「論持久抗戰中的文化運動」一文。在這篇文章裏，他對作家上前線，作品專寫抗戰題材，表示不耐煩。胡風最喜歡說的一句話，就是「到處有生活，到處有題材」；一個人不一定要離開自己的生活去尋求有意義的經驗。胡風對那些只知服從命令、依樣畫葫蘆的愛國作家和共產黨作家，都輕蔑地稱爲「市儈」，說他們投機取巧，貪圖私利和偏狹庸俗。除了「論民族形式問題」這本小册子外，他在四十年代出了以下這些批評論文集 ： 「民族戰爭與文藝性格」，「在混亂裏面」和「逆流的日子」。在這些集子裏，他繼續闡明自己的文學理論，並攻擊投機取巧分子。

胡風同意古典馬克思主義對中國社會的批判，但他更相信，一個作家， 只要眞有文學才能， 自然會而且應該要依自己的看法去認識事實，用自己的脈搏去體驗眞相。如果機械地照馬克思主義的公式去寫作，不但無益，反而有害；這只表示出該作家缺乏必須的創作才能而已。因此，在胡風看來，眞正的文學作品，是同時具有主觀性和客觀性的，它是作者歷史現實的客觀認識和主觀理解之恰當的溶合 。 爲了反對規定的寫作公式和方法，他提出「主觀戰鬪精神」作標準 。 因爲社會和個人的主要經驗，

事實上是光明和黑暗兩種勢力之間的鬪爭，每一個嚴肅的和寫實的作家，其責任就是去讚揚反黑暗的鬪爭，去暴露鬪爭中自然產生的原始獸性行爲和原始的恐怖，去證明人的神聖不可侵犯的尊嚴和人對光明的渴望。此外，作家的特別責任，是要去確定他的個別人物在即使面對失敗和死亡時的無畏精神。現實主義的完整性是「由於作家〔對眞理〕底獻身的意志，仁愛的胸懷，由於作家底對現實人生的眞知灼見，不存一絲一毫自欺欺人的虛僞。」[一一]只有以這樣的方式忠於現實，才能保證作家忠於他的藝術。因此，胡風念念不忘去強調的，是作家的忠誠、人格的獨立和愛心。

顯然的，在胡風的現實主義觀念裏，有許多浪漫主義的成份。我們對他的理論得到這麼一個印象：他的理論，是從他愛好現代文學中產生的，特別是從那些以描寫英勇而又毫無結果地反對黑暗勢力爲主題的現代中國文學中產生的。他的理論，無疑是一種戴奧尼塞斯式（Dionysiac）被虐狂的表現；這可在他對失敗者和被壓迫者的血和淚的歌頌看出來。（胡風是一位出名的詩人，他寫的詩，也實踐了自己的理論，意象用得非常強烈，用詞遣句，十分慷慨激昂。）但是眞正值得稱讚的，還是他對主觀的成分和作家忠實良心的堅持。沒有這種良心，一切創作都是徒然的。如果一個作家的忠誠與馬克思主義的啓示發生衝突的時候將怎麼辦？胡風謹愼得很，從沒有嘗試過要解決這樣的難題。雖然他沒有答覆這問題，不過我以爲，依照胡風文藝批評立場的邏輯推演下去，這答案該是這樣：作家爲了忠於自己的看法，應該放棄馬克思教條。

由於他堅持着作家應忠於自己見解的看法，胡風眞是一針見血的指出了中國新文學弊病之所在。這是晚年的魯迅所做不到的，因爲魯迅熱衷追隨蘇聯領導（雖然缺乏自信），對瞿秋白又是那麼盲從。還有，魯迅的民族觀念非常重，爲了國家的利益，

他寧願犧牲作家的自由。胡風則相反，他堅持作家首先必須忠於自己，只有當作家忠於自己時， 纔能服務於國家。 如果那些作家和文學批評家以國家利益的名義從事虛僞的創作或批准這類創作，他們本身就是病態社會的主要表現。他在一九四三年，寫了一篇重要的文章，題爲「現實主義在今天」，對當時流行的反文學的批評，作了如下的診斷：

首先是有了等于不要文藝的事實，其次就產生了等于不要文藝的「理論」。……因而我把這叫做危機，而且要爲文藝請命：不要逼作家說謊，不要汚蔑現實的人生。㊀㊁

這裏所說的「理論」，雖然沒有指明，實際上除了指毛澤東的理論之外，便沒有別的可能。一九四三年，胡風發現他同他的主要對手的鬪爭愈來愈劇烈 。 這一年之前 ， 毛澤東發動了「整風運動」，清算幹部中的非正統傾向。自抗戰爆發之後，有許多作家和知識分子奔赴延安，於是毛澤東面臨嚴重的紀律問題。這些知識分子之中，有許多在上海或北京過慣無紀律的小資產階級的生活，他們的思想和行爲，仍舊是非共產黨式的。整風運動就是針對這些知識分子和黨內其他頑抗分子的，要他們對自己的小資產階級方式加以懺悔，遵從毛澤東所設想的關於共產主義和合規矩的共產黨黨員行爲行事。特別是爲了對付王實味、丁玲等的敵意批評，毛澤東於一九四二年五月召開文藝工作者座談會，說明共產黨文學和藝術的目的，製訂出他們實行這些目的的方法。他在座談會上所發表的言論， 立即以小冊子形式出版， 名爲「在延安文藝座談會上的講話」，成爲共產黨區域所有文藝工作者的新經典。

毛澤東否認作家應有個人對眞理的看法，他認爲這只是小資產階級的幻象。毛澤東不懂外文，受舊式教育的薰陶，現代中國文學又讀得不多，所以在講話裏，不自覺地透露出他本人對這個時期的文學很瞧不起。即使如此，爲了策略之故，他先前曾將魯

迅捧上天，其實魯迅高傲自信的特色，對毛澤東說來，不啻是一種瘟疫。因此，在座談會上，他指責共區追隨魯迅的作家，太喜歡暴露社會的黑暗面，不願歌頌光明。爲此原故，這些作家現在應該揚棄魯迅式的諷刺文體了，把目光放在黨的積極成就上。毛澤東激烈反對小資產階級黨員理想派的改良主義，說「小資產階級出身的人們總是經過種種方法，也經過文學藝術的方法，頑強地表現他們自己，宣傳他們自己的主張，要求人們按照小資產階級知識分子的面貌來改造黨，改造世界。」㊀㊂

毛澤東進而譴責和嘲笑小資產階級許多放任的品性。例如那些對愛始終抱有幻想的所謂主觀的作家，毛澤東便說了許多話：「就說愛吧，在階級社會裏，只有階級的愛，但是這些同志卻要追求甚麼超階級的愛，抽象的愛，以及抽象的自由，抽象的眞理，抽象的人性等等。這是表明這些同志是受了資產階級很深的影響。」㊀㊃

文學是替眞和善服務的，包涵一切人性的，爲了人的更大尊嚴，文學要攻擊一切殘暴的措施——換言之，這就是胡風希望見到的文學。但是毛澤東反對這種文學，他認定文學僅僅是共產黨的御用工具。因爲所有現存的當代中國文學，都感染着小資產階級的精神，毛澤東無法舉出他所需要的文學的具體例子。事實上，這樣的文學，還未誕生。爲了保證這種文學的到來，他勸告作家用下列五個尺度來衡量自己：立場、態度、讀者對象、工作和學習。作家是否站在人民（主要是工農兵）和黨方面？作家在創作裏所表現的態度，究竟是否具體代表黨在當時特定的目的？他的作品究竟是否主要寫給人民看的，抑或仍舊抱着小資產階級的幻想寫給小資產階級看的？如果作家仍抱有小資產階級的幻想，那末他有否設法用「工作」來改造自己——即參加工農兵的勞動，以便使自己與工農兵的語言、感情和志向相同化？當他參加實際勞動工作以消除自己小資產階級幻想的同時，能否充實自

己的馬列主義思想，以便在知識上忠心爲人民服務？

毛澤東與馬列不同，馬列對資產階級的作家，時常會用批判的態度來評價一下，毛澤東則只會製訂一個作家的紀律綱領，去維持正確文學的外表。他的綱領非常狹窄，只能算是一個政黨的工作綱要，談不上是揭櫫大目標的政綱。作家照他所規定的綱領走，往往會失了平衡，跌進小資產階級和反革命異端的深淵裏。但是毛澤東自己既然不創作，只將自己的文學理想交給作家去實踐，所以他本人永遠是不會出錯的，不可批評的。他的綱領是神聖不可侵犯的，因爲他的五條尺碼的任何一條，都可以當作棒子，來鞭責犯錯誤的或發牢騷的作家。如果作家犯了錯誤，那末，他顯然要當心自己的立場和態度，當心自己的學習和工作習慣。如果一位作家，經過自覺的改造之後，仍舊不能寫出滿意的作品，又怎麼辦呢？那末，很明顯的，這是他的小資產階級情緒作祟而不自知，他必須再學習，再工作，更用力地去除掉自己身上的牛鬼蛇神。作家們即使自覺企圖改造自己，如果他們作品的一般水平，在黨的當權批評家看來仍舊還未合標準——而且，縱使有黨的檢查和監督時時警戒着，在作家之間仍舊時時產生不符正統的思想和感情，又怎麼辦呢？那末，這時候就要大張旗鼓，懲罰所有犯錯的頭頭，促使其餘作家從事另一次持久的自我改造。憑着這些手法，毛澤東在過去十五年來，大體上能夠維持他的死硬的文藝路線。

毛澤東在「講話」中又進一步談到一個問題，這個問題對他所管轄的大多是文盲地區實在是很重要的。那就是：文藝工作幹部究竟應該以提高文學標準爲目的，抑或以普及文學爲目的呢？他認爲普及是重要的，但認爲這兩件工作是有互相關係的。他說：「我們的提高，是在普及基礎上的提高；我們的普及，是在提高指導下的普及。」[一五]毛澤東不明白，文學品質的提高，就是要作者擺脫他的宣傳任務，但是毛澤東所認爲高級的文學作

品，只不過是淺近作品的加工精製而已。除非人民對文學的鑑賞力已經提高，否則複雜的文體和華麗詞藻顯然是不必要的。在毛澤東「講話」中最主要的一點，就是所有藝術標準，都要以政治爲依歸，只要思想純正就成了。毛澤東的話果然有理：「內容愈反動的作品而又愈帶藝術性，就愈能毒害人民。」㊀㊅

毛澤東的工農兵文藝公式，是完全無視西方作家的思想和技巧的，它只強調文學的大眾化和毛澤東自己從前所贊同過的民族文藝形式。由此觀之，毛澤東顯然在推行瞿秋白所未竟的任務。雖然那些奉承的批評家，認爲毛澤東所製訂的文藝政策，是文藝批評方面史無前例的創見，是天才的手筆，但是從中國文學的角度來看，他的「講話」，只不過是一、二十年前極端的共產黨黨員之文學意見的覆述而已。早在一九二三年，「中國青年」雜誌就已提出了共產黨文學的工農兵方向㊀㊆。郭沫若在那篇代表性的「革命與文學」(一九二六年)一文中，也已勸告青年，說：「你們要把文藝的主潮認定！你們應該到兵間去、民間去、工廠間去、革命的漩渦中去！」㊀㊇毛澤東自己也曾於一九二九年替共產黨軍隊的文學、戲劇和藝術宣傳，訂出過一個綱領，這個綱領，後來由瞿秋白在江西蘇維埃政府任教育部部長的短短期間裏加以實施㊀㊈。延安時期的宣傳活動，就是根據這一簡單公式的。作爲共產黨文學與藝術的藍圖看，這一篇延安「講話」，同以前在共產黨區域已經由毛澤東批准施行的宣傳大綱，並無大分別。

但是對一般作家來說，「講話」簡直是晴天霹靂，是一個新的開始　。 周揚將它當作是自文學革命以來最大的文學事件來歌頌，當作「第二次文學革命」㊁㊉來看待。現代中國文學爭論的歷史，就是教條的極端分子和共產黨黨員同大多數作家之間一連串爭論的歷史：前者爲了達到某種目標，把文學和文學見解看成一種手段，後者即使在政治上也是馬列主義者，但他們寧願自由寫作，多少還顧到藝術原則。因爲教條的理論家們當時還未能絕

對稱霸，所以嚴肅的作品尙能出現，雖然這些作品是在十分痛苦和困擾的環境中產生的。自從毛澤東涉足全國文學工作的領域，敎條理論家們就獲得了代表性的權力，變成文學方面無可爭辯的立法者。到了一九四九年，即使是曾經公開鬪爭過敎條理論家的胡風，也不得不特別小心，以保持他的鬪爭。但是在抗戰時期和戰後初期幾年，毛澤東的權力 ， 還未能伸展於他自己以外的地區，因此他權力之外的地區，最少在表面上，自由的爭論仍有可能進行，而作家也可以繼續嚴肅的創作。

毛澤東在延安文藝座談會上的講話，主要是針對共區作家而發的。國民政府大後方對它的反應，比預期的要少得多。雖然在民族形式問題爭論以後，重慶或桂林的共產黨文藝批評家仍繼續表示支持延安的政策及指示。但大致來說，共產黨作家在大後方以及在珍珠港事變之前的香港、上海二大埠，被指定擔任下述重要任務：在人民（特別在學生和小資產階級分子）之中，破壞國民政府的信譽；宣揚共產黨對當前抗戰工作進度的不滿；爲了達到上述二項宣傳目的，要求無限制的自由。他們當時的中心口號是民主[21]。正好像延安駐重慶的代表周恩來，在許多天眞的美國官員和記者眼中是一位可親的民主發言人一樣，共產黨作家，在滬、港、大後方的進步分子看來，也都是自由的戰士。同是這批作家，他們在左聯全盛時期，是左派分子；在統一戰線合作期間，是致力於文化國防的愛國之士；到了毛澤東於一九四〇年發表「新民主主義」綱領之後，他們就變成了本國反專制反壓迫的民主文化領袖。在國共合作的蜜月時期，文學作品都是混亂不堪的抗戰宣傳品。一九四〇年以後，爲了保持共產黨英勇抗戰的神話，他們仍舊巧妙地裝着愛國的姿態。不過那些主要的文藝批評家和作家，愈來愈轉而針對共產黨發展的眞正敵人——蔣介石的國民政府。這個新的手段，替共產黨爭取到許多大學生和敎授，

他們都是對政府很不滿的，尤其不滿政府無法根除日漸增加的貧窮和貪污，對政府依賴秘密警察打擊共產黨的傾覆活動也有極大的反感。在這個時候投向共產黨最有名的是聞一多，他是中國文學的教授，又是早期新月派的詩人，他扶掖了許多初出茅廬的共產黨詩人，力斥國民黨的法西斯主義。一九四六年，他在昆明被人暗殺後，共產黨乃把他看作烈士，因此在共產黨和前進分子圈子裏，幾乎一度與魯迅齊名。

當時國民黨內地的文壇情況，現在極難評價，因爲許許多多印得很蹩腳的戰時出版物和書刊，都未有保存下來，台灣當然沒有，香港或美國也沒有。另一方面，許多戰前的文化領袖，當時人不在大後方。魯迅已經逝世；胡適和林語堂都在美國，前者任駐美大使，後者則售賣中國文化老古董，間或報導抗戰時期的英雄事蹟，成爲暢銷書的作家。周作人太愛惜北京的文化，沒有長途跋涉到內地去，留在華北傀儡政府裏當教育部部長。戰前反共的文藝批評家之中，沈從文、朱光潛和梁實秋，都到內地去，偶然對共產黨的文藝意見唱反調。甚至共產黨作家，亦因地理上的間隔而有畛域之分。雖然旅行仍舊通暢（珍珠港事變後，許多駐足在香港的作家便逃到內地去，而且在國共兩區的作家，也時常有到對方地區去旅行的），且有「中華全國文藝界抗敵會」成爲共產黨文藝政策的傳聲筒，但明顯的，當時沒有一個像戰前上海那樣公認的文化中心，讓大部分作家集合在一起，進行思想爭論。

雖如上述，國民政府區的戰時小說，仍有條理可尋。幾乎所有三十年代的主要小說家，戰時都留居在政府區域。巴金、沈從文和茅盾（他於一九三八年及一九四一年曾兩度居香港，珍珠港事變後，立即回到國民政府內地）都仍舊有可觀的作品。尤其是巴金，在八年抗戰中，一直有進步。正如上面已經提到過的，張天翼患了肺病，創作不多，吳組緗寫了愛國長篇「鴨嘴澇」之後，就再沒有甚麼新作。身居中華全國文藝界抗敵協會理事的

老舍，是文人以筆報國好例子[22]。他寫了許多宣傳抗戰的劇本和許多民謠式的詩歌，但長篇小說只寫了一本，而且還是例行公事式的愛國宣傳小說。

在這段期間，特別值得一提的其他小說家有艾蕪、沙汀、端木蕻良和路翎[23]。這四位作家之中，最多產的是艾蕪，他寫抗戰，寫內地農民，以及他自己親身在中國西南和印度支那的各種經歷，這些都包括在他的許多本短篇小說、長篇小說和自傳裏。雖然他不是甚麼一流人才，但在戰時和剛停戰的一段時期，共產黨的文藝批評家對他大爲稱讚，倒非過譽。[24]

艾蕪的好朋友沙汀，早在一九三二年，已經因他的一本短篇小說集「法律外的航線」而嶄露頭角，不過只有到了抗戰時期，他的小說才顯露出熟練的諷刺技巧。沙汀是四川人，熟悉該省方言和習俗；重慶政府對四川人民生活的侵犯，剛好給了他大展才華的機會。他的戰時以及戰後初期的作品，計有短篇小說集「播種者」，中篇「闖關」和三個長篇「淘金記」、「困獸記」和「還鄉記」。但是，就拿他最受歡迎的「淘金記」來說，他的諷刺還未能充分發揮悲劇性的內涵。故事的主題很好：兩個壞蛋要向一位很難對付卻又無權的孀婦爭購一塊據傳藏有金礦的墳地。但自從其中一個壞蛋爭購到這塊墳地之後，作者便放棄了他的班・強生式（Jonsonian）的諷刺手法。在這部小說的最後三分之一，改用非常膚淺的社會評論筆法。結局是，因爲戰時四川通貨膨脹非常厲害，屯積居奇可獲暴利，沒有人願意在經濟上支持這個獨擁金礦的傢伙，終於迫得他放棄開採計劃。沙汀對生活表面的刻劃雖然夠諷刺，但他只能描繪出一個僅僅符合共產黨宣傳所需的簡單世界而已。

就文字觀點來說，端木蕻良是非淪陷區語言最豐富的作家。他是東北人，在這時期，他的小說如「科爾沁旗草原」、「大地的海」、「大江」，不單表現了對東北的陵丘和農民、獵戶的親

熱嚮往，也對中國其他地方的山川人物同樣有親切的感情。在這些作品裏，人物是樸素的、有泥土氣的、故事結構相當簡單而且常常是不完全的，思想是馬克思主義與中國傳統俠義精神的勉強混合。但他的風格卻有吳爾夫（Thomas Wolfe）式的繁複，豐富地喚起各種情感。在「大江」裏，第一章對長江的地理描述和第六章對一羣傷兵在旱地裏尋水的描寫，其文辭之瑰麗和刻劃之深透，求之於近代其他中國作家，再無第二人。不過，在他還未能完全掌握到小說的其他要素以前，他只能說是一位具有特殊天賦的自然抒情作家而已。

路翎是胡風手下的愛將。胡風本人是詩人，主編「七月」時培植了許多新詩人，其中較著名的有亦門(以後多稱阿壠)、綠原和賈冀汸。但胡風所鼓勵的新小說家之中，唯有路翎對黑暗勢力戰鬭的不屈精神，最得胡風的賞識。他的不少作品間，尤以中篇「飢餓的郭素娥」和長達一千四百頁的巨著「財主底兒女們」最爲特出。路翎的主角人物要不是被欺壓的農民和游民，就是孤獨奮鬭到死不曉得用集體力量的知識分子。雖然正統的共產黨文藝批評對他這種悲觀的英雄主義頗有保留，但他們在戰時及戰後，大體上對路翎頗爲讚賞。胡風一派對他讚賞，自然不在話下。㊁㊄

即使有上述各新舊作家的表現，國民政府內地的小說，一般說來，比不上三十年代。茅盾的「霜葉紅似二月花」、沈從文的「長河」和其他作家的佳作，比起戰前十年間最佳的小說來，在數量上要少得多。刻板式的游擊戰爭的描寫、學生的浪漫故事，以及到處可見的抗戰宣傳口號——這些公式化的故事糟蹋了大部分戰時小說。不過，在小說方面雖較歉收，但許多文藝批評家還可以舉出當時很風行的西方式的話劇，來作爲現代文學在戰時活力的明證㊁㊅。對他們來說，這些戲劇正是中國舞台劇的黃金時代。

中國早期的劇作家，曾經想以現代西方式的戲劇與京劇之類

的傳統戲和電影相抗衡，爭取觀眾的興趣。但是他們的企圖屢次失敗。到了三十年代中期，西方式的戲劇，終於在沿海諸城市的中產階級中，建立起商業上的地位。這種成績，差不多是曹禺一個人的功勞。曹禺在戰前的三個劇本，「雷雨」、「日出」和「原野」，無論在甚麼地方上演，都受到熱烈的歡迎。由於他的成功，幾個劇團乃應運而生，不少作家也因此改行寫劇本。如果沒有這一開端的話，那末在內地和已淪陷的上海，戰時羣眾對現代話劇的反應，就不會有這麼迅速和熱烈。

曹禺畢業於清華大學外文系，是一位非常用心的劇作家，但很容易受當時社會潮流所左右 。 雖然他盡力模倣易卜生和奧尼爾，並借用希臘悲劇中某些熟悉的情節，他初期的三部劇本，基本上還屬於認眞創作的通俗劇（ melodrama ）的範圍。這些劇本遷就中產階級觀眾對中國社會某些陳腐事物的通常反應，宣揚淺薄的左派觀點，雖然這些觀點，只有非常嚴格的馬克思主義批評家才會提出異議。曹禺自命是一位嚴肅的藝術家。他在「日出」的跋說，他雖然非常仰慕契訶夫，但是因爲缺乏很成熟的觀眾，所以他無法試圖依照契訶夫的方法來創作。他的劇本一直未能以成熟和樸實的筆法表現生活，這暴露了他的粗俗。曹禺一本正經地引用命運、遺傳律、弱肉強食的自然現象和階級鬪爭以增強他劇本的戲劇效果，但是這種併湊，只表示他自己缺乏一種個人的悲劇視景而已。

曹禺在戰時寫了一部振奮人心的愛國劇「蛻變」，一部反映封建社會式微的悲劇「北京人」，又改編過「柔密歐與幽麗葉」和巴金的「家」。所有這些劇本叫座力都很強，文藝批評界的反應也很好，但是只有在「北京人」（雖然他用人猿來作爲進化之必然象徵用得非常牽強，但這仍是他所寫過的最好的劇本）中，他才對被困在沒落的舊禮教傳統中的弱者，表示了最大的同情。

曹禺的成就，比其他同期的劇作家高出許多，一般人光拿這

一點來設想， 以爲現代戲劇在戰時， 已到了眞正的開花結果階段，這種看法並不正確。事實上，這時期成熟的戲劇非常少。當時最受歡迎的劇本，如曹禺的「蛻變」，老舍和宋之的的「國家至上」，夏衍的「法西斯細菌」，吳祖光的「正氣歌」，郭沫若的「屈原」等等，用今日的眼光來看只是浮淺的愛國宣傳作品，或者是共產黨僞裝的愛國宣傳而已。

造成戰時戲劇蓬勃的因素很多，諸如愛國情緒的發洩，刻板生活中需要逃避現實的娛樂，作家的經濟動機等等都是，但是最重要的原因就是共產黨，不論在有利或不利環境之下，他們都巧妙地儘量利用這種傳播媒介。抗戰一爆發，他們便成立一些左傾的小劇團到全國各地演出 。 一九三八年 ， 由於聯合政府路線之故，郭沫若再度出任政府要職，擔任軍事委員會政治部第三廳廳長，實際上成了國家宣傳工作的主腦。在他策劃下，共產黨的劇運活動， 其規模和影響力都提高了。 一九四〇年 ， 國共關係惡化，第三廳遂告取消。郭沫若改任文化工作委員會主任，名義上仍主宣傳工作，但根本沒有甚麼實權。一九四一年一月，發生新四軍事件，國共又處於敵對狀態。經此以後，重慶政府便加強對共產黨宣傳的檢查，於是共產黨自由活動的劇運工作，從此結束。

爲了同檢查制度鬬法，郭沫若居然在三個月（一九四一年十二月至一九四二年二月）之內趕出三部歷史劇「棠棣之花」*、「屈原」和「虎符」，劇中把戰國時代的人物和事件任意加以歪曲，拿來作爲反政府的親共宣傳之用㉗。（在這些劇本的序言中， 郭沫若自誇寫作速度，說在九天之內完成「虎符」 而不影

---

* 「棠棣之花」大部份是由作者從前兩部作品改編的，其一是同名的詩劇， 另一是話劇「聶嫈」， 後者收在「三個叛逆的女性」這本集子中。遠在一九二〇年， 郭沫若留學日本時， 聶嫈、聶政姊弟的英烈事蹟，已引起他用來編劇的興趣。

響他的公務和社交。他又自比於莎士比亞。其實這些劇本用散文方式寫出愛國的口號，連德國浪漫主義詩劇家席勒的作品也根本比不上。）在共產黨劇作家中，歷史劇一時成爲風尙。歷史劇有個好處，它們可以避過檢查條例，收借古喻今之效。觀眾也愛好歷史劇，因爲他們可以在袍甲威儀中，神遊古代的風流人物。到了抗戰末期，愛國熱情終於消退，觀眾又似乎喜歡輕鬆的喜劇，於是共產黨劇作家又改變方向，寫出許多諷刺腐敗的高官和發國難財的劇本。茅盾的「春節前後」（一九四五年）最爲凸出，它對在重慶政府下大發其財的工業家，投資者和政客，大加撻伐。

這種糟蹋了當時的小說和戲劇的宣傳濫調，也瀰漫着整個詩壇。三十年代中期一些看來頗有前途的詩人，都突然走了下坡。抗戰初期，抒情詩人何其芳訪問延安，便留在那裏當魯迅藝術學院的教授，成爲文化衙門中的新貴。他的朋友卞之琳，曾在三十年代中期寫過晦澀而富巧思的詩篇，也曾一度跟着寫左派式的詩歌。在這種情況下，共產黨詩人當然更受大家的注意。其中最受人讚賞的是艾青、田間和臧克家。這三人中，只有留法歸來的艾青偶然達到毫無做作而簡樸的境界，「他死在第二次」（一九三九年）就是一個好例子。艾青和田間去了延安，從事毛澤東的工農兵文學之後，袁水拍憑他那些山歌體裁的政治諷刺詩，在國民政府後方聲譽凌駕於臧克家之上。勝利後那幾年，他的「馬凡陀的山歌」等三本集子，尤受共黨文人抬舉。抗戰期間，老舍和胡風派詩人也都寫出愛國的詩篇。

不過西方來的影響並非完全停止。當時在西南聯大外文系教書的資深詩人馮至，寫了一本「十四行集」，果然不負黎爾克(Rilke)私淑弟子的盛名。另外若干青年詩人則在艾略特(Eliot)和奧登(Auden)的影響下從事創作。奧登在抗戰時期曾與伊修武德(Isherwood)一起來中國作過短期的旅行。西南聯大的兩位校友穆旦和杜運燮後來參加在緬甸的抗戰工作，將他們抗戰的經歷，

用非常豐富的想像力和熟練的技巧，寫成抒情的詩歌㉘。奧登派詩歌提供了一條不滲雜宣傳的寫詩途逕，甚有發展的希望。

以上對國民黨內地的小說、戲劇和詩歌的簡介，還不是戰時文藝的全豹。日本偷襲珍珠港之前，香港（以及在某些程度內的上海）還是文藝活動的中心，不少共產黨和左翼作家在當地進行宣傳工作。甚至在珍珠港事變之後，上海對於內地傳來的戲劇，仍大表歡迎。因爲共產黨的勢力和聲譽日漸增長，延安在那時候也成了文化中心，一批作家忠實地依照毛澤東的指示創作新文藝。這些新文藝，無論在格調上和旨趣上，都同國民黨內地的共產文藝，大不相同。

說來似乎難以令人置信，戰時最有才氣的新作家，不產生在重慶或延安，而產生在上海。國民黨內地的作家，很少能擺脫愛國宣傳的老套；在共產黨區，毛澤東的文藝獨裁，使得作家除了充當共產黨官方神話販子之外，就別無選擇。相反的，在上海不通敵作家所受的壓力反而輕微，能夠比較自由地去探討自己與自己周圍的世界。

當然，這個時候剛巧有幾個嚴肅的作家留在上海，也可以說是機緣湊巧的事。抗戰初期，上海的確還有幾位左翼劇作家居留着。在南京的傀儡政府下面，也產生了一批作家，專門捧日本征服東亞的軍經政策。不過由於日本帝國主義實在不得人心，所以連替他們歌功頌德的職業文人也提不起勁來。在上海的作家，大多避談政治，只寫些無關痛癢的散文、短篇小說和逃避現實的劇本。淪陷區文壇的首領是周作人。日本人雖然利用了他的名氣，不過他還保持本色，繼續寫他自己那一類散文，其中大部份是對中國文化和中國古籍之非常博學的扎記。勝利後他被判十年徒刑。

在上海出現的最有天才的作家是後來寫「秧歌」的張愛玲，她可能是五四運動以來最有才華的中國作家。她完全不受左派影

響，在這時期所寫的故事，都是有關上海和香港的典型生活的，從官宦之家的濶綽排場到時髦人士的洋習。這些小說，技巧之熟練和心理刻劃之透徹，在近代中國文學中是無與倫比的。

錢鍾書博學多才，在抗戰後半期從內地回到上海，埋頭寫「圍城」。此書於勝利之後出版，立即成爲中國小說新的里程碑。中國從未有過諷刺性和喜劇內涵這麼豐富的小說。張愛玲和錢鍾書的作品雖然是這時期最佳的創作，但在標準的中共文學史稿中，連叨陪末席的資格都沒有。

師陀比上述兩人的才氣稍遜，也是於淪陷時期在上海成熟的。他在戰前已寫過一些短篇小說和散文，戰後的小說「結婚」是對上海的腐敗情形描寫得旣鮮明又深刻的作品。在這裏我們應該提一提詩人吳興華，他在戰時和戰後都住在北平，燕京大學畢業，對中國和多種西方主要語言的重要詩人，幾乎都有深入的研究。在自己的創作中，他嘗試創造一種有中國古詩詞特點而又融會西方詩重要成就的韻律和語法，效果很理想。如果在一九四九年後他能有機會繼續在這方面努力下去的話，他可能已成爲一個大詩人。[二九]

抗戰結束時，雖然共產黨在作家和文學評論家中居於支配的地位，但中國文學的前途，因爲當時有一批不受時勢左右的優秀小說家如巴金、沈從文、張愛玲和錢鍾書等，又有一批認眞致力於詩歌創作而又有才氣的詩人如吳興華、穆旦和杜運燮等人在支撐場面，所以還是顯得非常有生氣的。吳興華、錢鍾書和張愛玲，文學修養淵博，對西方文學和中國傳統文學的研究也極熱心，比文學革命時代那一批作家要成熟得多，足以代表新的一代。他們一心一意想從老一輩的錯誤和極端中取得教訓，承接傳統，以創立一種新的文學。正如艾略特所說：「你不能承襲傳統，如果你要傳統，你必須下一番苦功才能獲得。」他們會贊同這種說法。除了耐心研究中西傳統之外，他們對語文也有濃厚的興

趣，而且非常忠於自己的感受和想像。他們是新生的一代，不爲當時文壇風尙所左右，在藝術的追求上毫不畏縮。

這種新興的嚴肅文學，僅僅在戰後短短幾年中抬頭，不久便隨着共產黨征服大陸而告終。一九四九年七月，「中華全國文學藝術工作者代表大會」在北京舉行。郭沫若爲總主席，茅盾、周揚爲副總主席。八百多位作家、藝術家、演員和音樂家聆聽毛澤東、朱德和周恩來致詞，決議嚴格執行毛澤東的文藝路線。於是在全國各地，正式開啓共產黨文學的新紀元。

這個新時代的文學，幾乎全以毛澤東延安文藝座談會講話爲指導。延安文藝座談會之後，共區作家馬上坦白，自認小資產階級錯誤，但到開始製造毛式文學時，步伐就變得很慢了。魯迅藝術學院文學系主任何其芳，毫無疑問是個傾向西方的小資產階級詩人和作家，所以他的坦白是特別值得注意的。他承認自己和他的同僚在學院裏所採取的路線是錯誤的，說：

> 我們當時的錯誤是機械地把提高與普及分開，而又把這種提高當作我們第一位的，甚至唯一的任務。在文學系，我們缺乏批判地強調學習西洋的古典作家，片面地強調技巧，不適當地強調「寫熟悉的題材，說心裏的話」。既然大家參加新的生活都不久，過分強調寫熟悉的題材就會走到寫過去的經歷和舊人物，而不積極地去理解新的生活，新的人物，並大膽地寫他們。既然大家都還是並未無產階級化的小資產階級出身的知識分子，過分強調說心裏的話就會使一些不健全的思想情感得到肯定，而對於改造自己的重要反而忽視或甚至不認識。……
>
> ……在接受文學遺產上缺乏批判地強調學習外國資產階級現實主義的名著，忽視中國過去的文學，尤其是民間文學，不知道中國過去的文學有屬於封建階級的，也有屬於人民的，又不知道封建階級的文學固然很舊，資產階級現實主義的文學也並不很新。對於作品往往不是把政治標準放在第一位，而把藝術標準放

在第一位，同時腦子裏面又無形中有一個抽象不變的藝術標準，即那些資產階級現實主義的名著。這一系列的毛病都來源於一個根本問題，即藝術爲羣眾與如何爲法的問題還沒有在思想上眞正解決，還不能在各種藝術問題上都貫串着羣眾觀點。㊂㊉

這段坦白，直接告訴我們毛澤東對文學研究所造成的禍害，同時間接又透露了在毛澤東的監視之下產生的將是那一種文學作品。毛澤東除了對中國傳統文學稍有涉獵之外（許多中國古典作家，從屈原起以迄紅樓夢的作者曹雪芹，都被中共視爲對革命傳統有貢獻，因此得以解禁），再沒有甚麼了不起的意見給作家參考的了。何其芳猜得對，記憶和願望對新作家說來，不但對其創作無益，而且有害；他必須忘記非屬於革命傳統的中外古典著作，拋棄同政治立場不相符的藝術絕對標準。換句話說，新作家只能做黨的宣傳家。

何其芳的供述，對研究文學史的人來說，有更深的意義，因爲它顯示出胡風所代表的文學主張和態度是如何的流行。何其芳對中國傳統文學的輕視，對西方現實主義傳統的仰慕，對主觀經驗與內心願望的強調，都同胡風完全一樣。但是在一九四四年，何其芳和名記者兼小說家劉白羽，以延安文化代表的身份訪問胡風，迫他要跟毛澤東的文藝路線走㊂㊀。在抗戰時期，胡風及其集團無疑被正統的共產黨人認爲是異端的同盟者，而不是無藥可救的敵人。只當勝利在望的時候，正統的共產黨人才對他們的自我悔改表示失望，才公開的攻擊他們。但胡風的威望既如此之大，而他的投靠又如此值得爭取，所以他們先不選擇胡風本人，而以他的朋友作爲主要的攻擊目標，希望到胡風本人就範時，不至於太失面子。

一九四五年一月，舒蕪在胡風的新雜誌「希望」上發表一篇「論主觀」的長文，立即成爲重慶共產黨文藝批評家攻擊之對象。爭論一直持續下去，到了一九四八年，一批人在香港、支持

共產黨雜誌「大眾文藝叢刊」的作家（邵荃麟、林默涵、喬冠華、胡繩）又發動了新的攻勢。（由於西方列強放棄了在上海的租界主權，所以香港便取代了上海的位置，成爲戰後共產黨的宣傳中心，重要作家如郭沫若和茅盾，都曾在那裏住過。）但胡風集團沉着反攻。較早時期，胡風在他的「逆流的日子」（一九四七年）的序言裏，宣佈他的任務是要擊潰自「在延安文藝座談會上的講話」發表以來的「那個大逆流的攻勢」[22]。爲了答覆對他批評的人，他又寫了一本小書「論現實主義的路」（一九四八年），再次強調他的文學原則。他在給舒蕪的信裏說：「我們是要動搖二十年的機械論的統治勢力，多花一點力氣是必要的。」[23]

共產黨攫取大陸後，情況完全改觀。其中最主要一點就是作家和出版機構，包括報紙和雜誌，都爲了黨的利益被嚴密地組織起來，沒有一個作家敢發表不妥協的意見。所以胡風也有一段時期不得不裝作對共產黨的成功表示非常快樂，鄭重其事的寫了長詩「時間開始了」來慶祝一番。一九五〇年，他幾經困難才創辦了一個刋物「起點」，不久又關門大吉。但胡風決意要向文化官僚進攻。一九五一年，在說到他的詩（他的詩後來被評爲在精神上完全是異端的和反叛的）時，他使用不太妥切的隱喻，向一位朋友透露說：「這殭屍統治的文壇，我甚至感覺得給它發表了出來都不愉快……但我在磨我的劍，窺測方向，到我看準了的時候，我願意割下我的頭顱拋擲出去，把那個髒臭的鐵壁擊碎的。」[24]

往後幾年，胡風除了磨利他的寶劍之外，無法有所作爲。一九五〇年，阿壠的「論正面人物與反面人物」和「論傾向性」遭受攻擊。這事件立即使我們想起較早時期對主觀主義的辯論。一九五一年夏秋間，毛澤東又發動另一次文藝整風，這是因「武訓傳」這一電影和其他若干文藝作品犯錯誤的事件引起的。這次整風要求所有作家進行自我批評和公開悔過。舒蕪在運動中屈服

了。一九五二年他在「人民日報」上發表了一篇很長的悔過文章「從頭學習在延安文藝座談會上的講話」，這篇文章發表時，「人民日報」編者加上按語，正式指名胡風集團是資產階級和小資產階級個人主義之可怕的擁護者。不久，舒蕪在「文藝報」上發表一封給路翎的公開信，敦促他悔過。跟着，就是對胡風集團的思想的公開討論。

胡風恨透了舒蕪的叛變，從那時起，他在信中談到舒蕪的時候，不再提他的名字，只稱他爲「無恥」。可是胡風做人的誠懇和領袖才能的確了不起，其餘跟他通信的朋友（約二十人），沒有一個再背棄他。照理，他們在舒蕪倒戈後的艱難時期中很容易這樣做的。一九五三年初，何其芳和林默涵這兩位共產黨主要的文藝批評家，便進一步寫文章攻擊胡風。

胡風只在等機會，一點也沒因此投閑置散。他鼓勵他的朋友保持鬬志，申請入黨，儘可能滲入共產黨組織裏。他的兩個朋友，綠原和蘆甸，成了黨員，另外幾個進了上海新文藝出版社，這個出版社是由老共產黨文藝批評家劉雪葦主持的。劉也是胡風的朋友。共產黨勝利以後，胡風大部分時間留在上海。一九五二年，他藉口有意討論其思想錯誤，申請調往北京工作。他的申請獲得批准後，一九五三年底，他當了全國人民代表大會的上海代表，并任職「人民文學」編輯委員會委員。情勢因此稍有轉機，但仍無力量發動反攻。

一九五四年三月，路翎在「人民文學」發表一篇有關韓戰的短篇小說「窪地上的戰役」㊂㊄，立即被「文藝報」批評爲主觀英雄主義。「人民文學」本身也有麻煩，該雜誌的編輯委員認爲需要替他們初期的錯誤找一代罪羔羊，於是胡風集團再度受到嚴厲批評。

忍受了這次凌辱之後，胡風終於準備反擊。同年七月，他將一篇長達三十萬字的報告書送呈黨中央委員會（這是他長期被迫

沉默時所寫的），提出他的文藝觀點及必須施行的改革。他不顧一切，特別強調毛澤東的文藝綱領是架在作家頸上的五把刀子：硬要作家接受文藝官僚所解說的馬克思主義的世界觀；工農兵文藝方向；思想改造；民族形式的運用；文藝服從政治。雖然他對毛澤東還算客氣，沒有提到他的名字，只攻擊文藝機構，但實在他已將毛澤東的延安文藝座談會講話罵得狗血淋頭。接着，他對中國文學的現狀表示悲觀。胡風寫道：自從共產黨取得大陸政權之後，我們的文藝「不但不能放出光采，反而不得不在全國人民面前，在全世界人民面前羞愧地低下頭來……作家或所謂文藝幹部，浪費了自己的生命〔去製造宣傳〕不算，還要到處受到責備和譏諷……使許多本來可以成長的作家漸漸衰萎，使應該少愧於時代要求的黨的人民的文學事業漸漸荒廢了。」作家在受到打擊之後，「不能或不敢提出解釋，許多文藝幹部想改行，有的作家擱筆不能寫，有的作家寫了不敢投稿……在羣眾中間到處不滿，到處惶惑，在作家中間沒有人沒有苦悶……三十多年以來，新文藝在革命鬭爭過程中所積蓄起來的一點有生力量，被悶得枯萎了。」㊂㊅作了這麼冗長的訴苦之後，胡風建議成立七八個半自治的作家組織，全權監督本身的出版事宜。他認爲這種沒有黨嚴密控制的自由競爭，將會促進文藝的健康發展。

從這篇報告書來看，我們可以說，胡風對文學的狂熱與他對情勢的盲目是同樣的嚴重。從他的來往信件中我們可以看出，他深信這樣正面攻擊足以導致文藝的徹底的改革的。他對當時的文藝情況的憎惡，令他失去理智。而他對中央委員會的申訴，可視爲是對那個髒臭的鐵壁擲出頭顱不顧一切的表現而已。同年稍後，「全國文聯」和「全國作協」召開聯合大會，清算「文藝報」編輯部，胡風不顧一切，在會議上進一步公開譴責文藝官僚。結果在大會上，他立即成爲新的攻擊對象。

要正確了解這次對胡風的新迫害，必須先明白「文藝報」事

件。在一九五一年至五二年的整風運動期間，這份主要文藝批評刋物，也如許多其他雜誌一樣，被認爲犯了嚴重的錯誤，接着，編輯委員會便換了人馬。丁玲的主編職務讓給了馮雪峯。在延安和丁玲親密共事的陳企霞，獲准留任副編輯。但這些人事上輕微的調動，並不影響該雜誌的方針，它仍操縱在一班憎惡周揚勢力侵入的人手裏。丁玲和馮雪峯是老朋友，他們遠在周揚得勢之前，早已是對黨有功的老戰士。

周揚身居黨中央委員會宣傳部副部長，居陸定一之下，並曾一度出任人民政府文化部副部長和作家協會副主席（這兩職都在茅盾手下），他顯已得到黨領導的絕對信任。他是一個心狠手辣的野心家，時時告誡作家要跟着毛澤東的文藝路線走，不時發動對非正統作品及其作家的攻擊。爲了鞏固自己的地位，他與何其芳、袁水拍、邵荃麟及林默涵等忠黨分子緊密合作。他扶植了一批作家如趙樹理、康濯、侯金鏡及秦兆陽等，這批都是他在延安培養出來專門從事工農兵文藝的新進作家。他的人馬分派到幾乎所有作家協會的地方組織去。因此，「文藝報」的存在，對周揚來說，是很不開心的，它表示他的權力還不是絕對的。

周揚與「人民日報」編輯兼宣傳部副部長胡喬木聯起手來，立即找機會打擊「文藝報」。一九五二年，著名散文作家、學者兼「紅樓夢」權威兪平伯，受一個研究機構所托，著書證明「紅樓夢」的階級鬪爭主題。不過兪平伯沒有遵命行事，他只把自己以前的著作略加增補，改名爲「紅樓夢研究」出版。可能由於該書沒有馬克思主義的老套（事實上，兪平伯對小說的藝術了解不多，而他對「紅樓夢」的評價，非常天眞）㊂㊆，頗受讀者歡迎，還得到當時「文藝報」主編馮雪峯在「文藝報」上的稱讚。兪平伯不禁意氣風發起來，又在雜誌上發表了幾篇有關「紅樓夢」的文章。

最後，黨領導注意到兪平伯觀點有問題，於是周揚和胡喬木

唆使青年作家寫文章攻訐他。一九五四年十月，「人民日報」發表社論，正式指責兪平伯對「紅樓夢」所作的解釋，於是對兪平伯的攻擊就變成全國性的了。十月三十一日至十二月八日，「全國文聯」與「全國作協」聯合舉行八次擴大會議，兪平伯被召到會自辯，結果處罰很輕，以他承認自己錯誤並應承改造了事。他的處罰之所以不嚴重，主要因爲周揚等只是利用他作藉口，以引起另一次讓他們更爲趾高氣揚的迫害。他們用兪平伯事件來顯示胡適的自由主義和資本主義思想在作家心中的地位（胡適後來又成爲謾罵的對象）。馮雪峯敢公然稱讚兪，就犯了這異端，必須懺悔。這對周揚是一大勝利，經十八年長終於見到從前口號戰爭時的大敵，匍匐在自己的腳下。在這次事件中，馮雪峯被免去「文藝報」的主編，但仍保留該刊的編輯委員職務。康濯、侯金鏡和秦兆陽這班周揚手下的人，都被委爲執行編輯。

這些會議，胡風都應邀參加。高德曼（Merle Goldman）的猜想是對了㊂㊇，這是周揚等所設的陷阱。周揚等已讀過胡風給中央的報告，想要打倒他。但胡風也不完全是個傻子。他固然希望「文藝報」被檢舉將會成爲眞正文藝改革的序幕，但他也有戒心，恐怕他的長篇報告會激怒文藝當局。胡風顯然認爲，在周揚來控制全體作家之前，現在先向文藝工作者直接呼籲，爭取他們的同情，一舉暴露周揚等奸惡的獨裁，這樣做，可能還有一點極小的希望，可以推翻周揚集團。故此在十一月七日和十一日，胡風發表兩次演講，表面上攻擊「文藝報」，實際上是對文藝當局的嚴厲指責。他對「我們的老同志」馮雪峯犯了過失深表歉意，因爲「老同志」已經所剩無幾了。但他對周揚和何其芳的批評卻不留餘地。「人民日報」文藝版編輯袁水拍也是他攻擊的對象。談到「文藝報」和「人民日報」編輯在處理阿壠事件上的卑鄙手段時，胡風很巧妙地將被攻擊的雜誌同神聖不可侵犯的黨機關報相提並論（也同時暗指整個黨所指揮的文藝機構），譴責

他們向資本主義思想投降，盲目崇拜權威，死守學院式的馬克思主義，因此迫害所有那些對現實描寫顯示出已緊握到馬克思主義「經驗」的進步青年作家。在他第二次演講的結尾，他戲劇性地揭露有一份秘密的「內部通訊」㊴，經常在各地通訊員中傳閱，要他們寫信給「文藝報」，支持該報編輯的政策和迫害，藉此製造一致的公眾輿論。「文藝報」編輯這樣做，顯然是獲得上級默許和批准的。我們可以想像得到，胡風的演講怎樣使他的聽眾（其中大部分可能還不知道他給中央的報告），大開眼界之餘，佩服他的勇氣。

實際上，從印發出來的演詞看來，這還不算是一篇酷評（胡風事後已把他的一些較激烈的指控刪去或加以潤飾，然後才讓「文藝報」付印，雖然他這種謹慎來得太遲了），但是對統治集團來說，已夠大逆不道的了。袁水拍、周揚及其黨羽，一致起來替黨辯護，攻擊胡風。雖然這些會議本來是爲了鬬爭俞平伯及「文藝報」編輯而召開的，但在周揚的閉幕詞中，胡風成了頭號敵人。周揚的閉幕詞，後來重印時，題爲「我們必須戰鬬」。從這時起，胡風的厄運已註定了。一九五五年「文藝報」一月號把胡風的報告書當作附刊印發，以便利所有文藝工作者引證，寫文章來反對他，而報章雜誌上也開始出現譴責的文章。

同月（一月），胡風知道他的抗議已無效果，只好寫悔過書自責，送給通常登這類文章的「人民日報」發表。但該報編者不僅要他改寫和擴充內容，而且把改寫過的悔過書，擱置到搜集了更多的證據證明其完全虛僞時才發表。最後，胡風的悔過書終於在五月十三日在「人民日報」上發表，同時刊出的還有胡風致舒蕪的一批信的摘要。這些信是很久之前寫的，現在用來當作文件，以證明胡風和胡風集團是反革命分子，說他們是受國民黨津貼的特務。「人民日報」的編者按語，直接認定胡風的罪狀，更要求胡風和胡風的朋友照舒蕪那樣，交出所有私人的信件。不

久，「人民日報」編者已收集到胡風集團所有的信件（包括致胡風妻子的信），再發表兩篇文章，以加強指控胡風集團是國民黨特務的論斷。其實，這許多搜集得來的材料，一點也不是甚麼指控的證據。除了並無真憑實據的有關胡風和阿壠的過去經歷（胡風任職剿共軍隊，前文已提到過，阿壠曾當過國民黨軍官，在胡宗南部下做事）之外，據我看來，唯一可作爲胡風集團與國民黨秘密警察勾結的確實證據的，只有以下兩件事：（一）一九四七年胡風函請阿壠向陳卓說項，釋放被政府當局囚禁的胡風朋友賈冀汸（「人民日報」編者的按語說，陳卓是國民黨的秘密警察）；（二）一九四四年，綠原在信中告訴胡風說，他正在中美政府機關裏工作（編者按語又說這是秘密警幹訓練中心）㊵。然而，儘管這些被當作反革命文件的資料這麼不充實，卻暴露出胡風集團對毛澤東文化政策和對共產黨文化官僚的深惡痛絕，對文壇的失望，以及他們決心要竭盡所能，摧毀這獨霸的機構，讓文學有新生的氣息。這些材料也表現出他們是有嘲諷天才的戰士。這些信從一九四四年起至五五年止。在這段時間，他們造出一堆非常挖苦的術語，以表示他們對統治階層的鄙視。胡風一向稱郭沫若、周揚等爲權貴、欽差、官僚、投機分子或蛆。總之，「人民日報」發表的三批關於胡風反革命集團的材料，是中國共產黨所出版過的東西中最生動和最重要的文獻。我們真希望有這麼一天，這批信件能一字不改地公開出版。

一九五五年五月以前，對胡風的攻擊無論怎樣猛烈，還只限於指責他的主觀理想主義，自由主義的小資產階級的不妥協精神，瞧不起中國人民和中國文學，反對毛澤東。他還未被控爲陰謀叛黨。現在，發表了他的書信摘錄之後，對他的攻擊，就達到另一個高潮，指控他這個集團爲反革命分子。同在這個五月，胡風被捕，並被褫奪公權。

在一九五五年內，據估計，在報刊上出現反胡風運動的長短文章共有二千一百三十一篇，此數目還未包括讀者來信、新聞稿及會議紀錄㊃㊀。周揚決定乘勝追擊，一網打盡他的強大反對集團，特別是丁玲及陳企霞集團。當報刊上反胡風鬧得如火如荼的時候，作家協會黨組織從八月到九月共開了十六次會議，鬭爭丁玲和陳企霞，所加給的罪名是：抗拒黨的指示，破壞黨的統一，搞宗派及鼓吹資本主義個人主義思想。兩人被迫承認「錯誤」。黨裁定他們有罪，但可能由於丁玲地位顯要，此案沒有公開。

一九五六年是中國全盤社會主義化的一年，作家的士氣整個被粉碎了。不只小說家、劇作家和詩人都依最安全的公式寫作，甚至連文藝批評家碰到新作品時，也不知所措。他們要先等着瞧瞧中央委員會宣傳部的意見如何。假如中宣部對一件特殊作品沒有立即加以褒貶，他們只好作溫和性的評論，隨便介紹一下，稱讚幾句，然後又列舉一些缺點來冲淡它，結果這樣一篇評論，說了等於未說，大家都走最保險的路子。按照計劃，那一年本來想讓西方的話劇重新活躍，成爲戲劇界蓬勃的一年，結果劇院觀眾少得可憐。新的電影和新的書刊，一般來說也好不了多少。

羣眾對宣傳性作品的冷淡及作家和藝術家機械式的服從，終於引起黨領袖們的關注。因此，五月二日，毛澤東在「最高國務會議」上講了話（演講詞沒有發表），提出「百花齊放、百家爭鳴」口號，打算在社會主義原則嚴密限制之下，激起文化和知識的蓬勃發展。 不久，陸定一首次公開鼓吹這個政策， 他的演講詞，後來發表在六月十三日的「人民日報」上。但他明白表示這種最近得到的鳴放自由，必須在促進共產黨既定的目標前提下小心使用。

「百花齊放」不是共產黨的新口號。好多年來，中共戲劇改革者早已打着「百花齊放，推陳出新」的旗幟，進行他們的改革工作了。淺而言之， 這個口號的意思， 就是各種地方劇都應改

進，改編所有可以接受的舊劇目成爲新劇。但實際做起來的時候，那些改革者排斥了大部分有用的劇本；他們認爲可以接受的，也被改得面目全非，使大多數戲劇觀眾完全覺得不是味兒。一九五六年初，崑劇「十五貫」重演，在各大城市大受歡迎。這次成功的理由是很明顯的：第一、崑曲遠比其他地方戲來得文雅，即使在國民政府統治時期，也不多覯。第二、或許該劇重演時，在內容和精神方面，同原作相較，都改變不大。由此可見，羣眾寧可要眞正的舊劇，不要改良了的宣傳劇。這一驚人事實，使得黨領袖們重新考慮整個宣傳計劃，不僅給戲劇工作者以較多的自由，同時也給所有作家、藝術家和知識分子以較多的自由。

隨毛澤東和陸定一之後，茅盾以文化部長身分，發表重要演講，公開表示他對當前文藝和戲劇現狀的不滿，強調各種創作各種批評的重要性。

> 今年上半年，劇場的上座率一般都不高。爲甚麼？爲的是缺乏新排的好戲。質量問題的關鍵何在呢？觀眾和讀者的普遍責備是兩句話：干巴巴，千篇一律。干巴巴的病源在於概念化；千篇一律的病源在於公式化，在於題材的狹窄……
>
> ……按照「百家爭鳴」的方針，就應當容許文藝上有不同的派別，而且通過自由討論、互相競爭，來考驗它們的存在的價值。
>
> 廣大觀眾所厭倦的，不是社會重大事件在文藝作品中反映得太多，而是題材的大同小異，表現方法的千篇一律……自古以來，人民所創造的文藝就不是單調、生硬，而是包羅萬象，多姿多采的。我們只有發揚這個優秀傳統的責任，而沒有破壞它的權利。
>
> 文藝理論和研究工作的「百家爭鳴」，對於「百花齊放」將發生巨大的積極作用。[四二]

從這裏可以看到：在承認當時文學的貧乏這一點上，茅盾幾

乎是覆述以前胡風的批評。茅盾演講發表之後，許多作家跟着發表文章，貶斥公式化和機械的一致化，這些意見也不過是胡風意見的回聲而已。

當然，作家們起初還不敢運用這種新自由。他們被迫着去稱頌新路線，並試圖對當前的文學略作批評，正好像他們在不久之前被迫去指責胡風集團一樣。但是漸漸地，批評越來越坦率，幾乎在所有文藝雜誌和大報（包括「人民日報」在內）的文藝版上，魯迅式的雜文成爲一時風尚。黨外人士也獲邀請加入重要雜誌的編輯部工作。例如著名自由派作家兼新聞記者蕭乾，便成了「文藝報」編輯之一。不過大多數作家，還只是以短篇散文、詩歌和隨筆來表達他們不滿於官方批評家的「粗暴」，不滿於文藝和戲劇工作的主管官僚的愚蠢和犯錯，以及一般作品的貧乏*。

---

* 因爲追述中共的思想鬬爭，我都集中在主要的爭論和主要的人物方面，這裏也應該提提內地各省，文學和藝術工作者在冷酷無情的共產黨幹部之錯誤領導下的苦況。下面所摘錄的關於省劇團的情況，引自一九五六年九月三十日第十八期「文藝報」第四十一頁中一篇沒有署名的報導：「關心藝人、尊重藝人」。

「湖南省黃岡漢劇團長年在農村裏山區裏流動演出，平均一年要走上一千好幾百里路，演出四五百場；但是，從五二年起每年都有好幾個月沒有發工資，今年又已經有五個月沒有發工資了。就是發，也沒有發過全份。一方面是成年累月艱苦的勞動，一方面卻是吃不飽、穿不暖，演員們的身體累垮了。劇團裏百分之八十的人都有病。有的在演戲就昏倒在台上，有的沒錢治病就這樣死去。有一個演員，妻子病死，自己給飢餓迫得離開了劇團，白天補皮鞋，晚上去茶館賣唱。滇西臨滄劇團的藝人是晚上演戲，白天上山砍柴，談不到任何藝術的創造，整天爲生活而奔波。有的女藝人，懷了孕八九個月，甚至到臨產前一天，也得登台演唱，因此常有小產的事，有一個女藝人就曾經連續小產五次。藝人老了就被摔手不管，洛陽歌劇團（洛陽豫劇團）就這樣趕走了兩個老藝人。」

他們不夠時間用嚴肅的小說或戲劇，把他們的新感情具體表現出來，但他們提出了大膽的、有建設性的建議。早在一九五六年九月，羅曼羅蘭的崇拜者和羅曼羅蘭的翻譯者黃秋耘，請作家們不要忽視共產中國的實況，他說：「今天在我們的土地上，還有災荒、還有飢饉、還有失業、還有傳染病在流行、還有官僚主義在肆虐、還有各種各樣不愉快的事情和不合理的現象……作為一個有着正直良心和清明理智的藝術家，是不應該在現實生活面前，在人民痛苦面前心安理得地閉上眼睛，保持緘默的。」㊃㊂同年稍後時期，匈牙利人民反對本國共產黨統治者的暴動，更加增強中國作家的膽量。一九五六年底，不少勇敢的人，便要求文化官僚減少對文學與藝術徹底改革的干涉。

毛澤東不顧若干黨領袖的反對㊃㊃，於一九五七年二月二十七日發表了著名的講話「關於正確處理人民內部矛盾的問題」，重申他的百花齊放的諾言。可能由於匈牙利暴動以及它對中國知識分子的重大影響，毛澤東為了避免同樣的全國性的暴動，不得不將恩准的自由時間延長。也可能毛澤東眞的相信黨與人民之間的敵對矛盾已經消失，此後推進社會主義最好的方法就是自由討論和友誼地辯論。但更可能的是由於不滿的跡象非常普遍，毛澤東只不過用他的講話誘使所有反黨分子自露其不妥協的精神，以便日後更有效地加以清算。

毛澤東的講話立即獲得所有官方新聞的熱烈支持，於是在三個月之間，特別是五月份，許多人都毫無顧忌地攻擊黨。帶頭攻擊的是民主同盟的政治家和知識分子，該同盟是以章伯鈞和羅隆基為首的少數黨。他們在上海的機關報「文滙報」，事實上成為後來所稱右派活動的中心。 北京的大學生和教授， 為了促進自由，正在醞釀着一個新的五四運動。除作家和藝術家之外，其他文化團體、職業團體也紛紛表示不同意見。到了六月，這個運動事實上已超出控制之外，這時政府突然改變政策，發動全國性的

反「右」和反「修正主義」運動。但是有若干作家，沉醉於新的自由，一發不可收拾，在六月間仍不顧一切地大聲反抗。㊃㊄

待右派風波大致平定之後，可以見到，反對官方意見的範圍，已超過黨領袖們的估計。據一位對此事相當注意的學者統計，單在作家和藝術家之中，最少就有一千人因輕率寫過文章而遭到整肅㊃㊅。假如我們計算一下一九五七年春在中國報刊發表的各種文章，就知道上述的數字並不過分，因爲這次反右派運動不僅影響到諸大城市，而且更遠達四川、新疆。且不提那些沉默已久，一發言就遭懲罰的老作家如陳夢家、許傑、黃源、穆木天、施蟄存、孫大雨、姚雪垠等等，在同共產黨文化機構有很密切關係的作家中，還有蕭乾、黃秋耘、吳祖光（因對戲劇批評）、鍾惦棐(因對電影批評)、江豐（因對美術批評）、陳涌、劉賓雁、王若望、黃藥眠、徐懋庸、秦兆陽和劉紹棠。除了爲首三位之外，名單上其餘的人，全是執掌重要職務的共產黨黨員，其中還有些頗爲年青的。秦兆陽和劉紹棠在沒有反抗之前，還是文藝朝廷裏的寵兒，前者當「人民文學」副編輯，因寫農民小說獲得賞識；後者是文藝界最年青的作家，十七歲入黨，到一九五七年還只有二十二歲，是共產黨制度培養出來的小說家，照理不會對黨不滿。但在所有嚴肅批評的文章之中，秦兆陽的「現實主義——廣濶的道路」(刋在一九五六年九月「人民文學」)和劉紹棠的「現實主義在社會主義時期的發展」（刋在一九五七年四月的「北京文學」)和「我對當前文藝問題的一些意見」(刋在一九五七年第五期「文學研究」)最爲特出，這兩位作家大力主張以胡風式的現實主義，代替刻板的、機械的社會主義現實主義。尤其是劉紹棠，他與胡風一樣宣稱，自從毛澤東的一九四二年講話發表以來，黨所指導的文學完全失敗。胡風受淸算不久，而現在幾乎所有右派和修正派的文藝批評家中又都顯露出胡風思想的復發，這是最使黨領袖們坐立不安的。後來，劉紹棠在中共青年團中央

宣傳部、中國作家協會青年作家工作委員會和「中國青年報」三個單位聯合主持的鬭爭大會上，受到非常峻厲的迫害。

當然，在反右運動中最主要的犧牲者仍是「丁陳集團」，包括丁玲和丁玲的丈夫陳明、馮雪峯、陳企霞以及一九四二年王實味事件中與丁陳有關的人物，如艾青、李又然、羅烽及其妻子白朗（剛好幾年前，她曾因她的小說「爲了幸福的明天」被官方稱讚）和蕭軍（他在鳴放時期雖沒有寫過甚麼，但一九五八年又重新被攻擊）。他們和許多在鳴放期間進行批評的右派修正主義者不同， 他們是老共產黨黨員， 遠自一九四二年或更早之前，便已有不服從的徵兆，周揚派可正面指控他們一向就是反黨的陰謀家。從六月六日起至九月十七日止，作家協會黨組開了二十七次會議，鬭爭丁陳集團，會議由周揚的左右手兼黨組書記邵荃麟主持。出席這些會議的通常有二百餘人，但最後兩次會議有一千三百五十餘位文藝工作者應邀請聆聽陸定一、周揚、郭沫若、茅盾以及其他權要的演講㊼。會議宣布丁陳集團反黨罪名成立，驅逐出黨，並褫奪作家和公民權利。㊽

由於被告在會議上的辯詞從來沒有發表過，我們對該事件的認識，只能憑廣爲流傳的控訴演詞加以揣測。看來在頭三次會議中，丁玲尙能博取聽眾的同情，但第四次會議以後，她就沒有發言的機會，她的集團內部分子終於屈服。事實上，他們在鳴放時期的「陰謀」，微乎其微。主要的指控如下：

一、丁玲和陳企霞企圖平反一九五五年官方對他們的檢控。他們聯合「文滙報」以及「文藝報」中的右派分子，企圖公開宣布他們的事件，以致使黨爲難。

二、丁玲、陳企霞、馮雪峯和他們的右派朋友，企圖在文藝界搞「獨立王國」，計劃出版雜誌 ， 同「文藝報」相對抗。馮雪峯以人民文學出版社社長的身分，支持右派活動 。（其實，自一九五五年之後，馮雪峯徒有虛名；副社長巴人——王任叔的

筆名——才是該出版社眞正的當權者。）

三、據透露，丁陳計劃在預定十月召開的全國文學和藝術工作者大會中製造分裂，如果達不到目的，就公開宣布退出作家協會。

雖然第二、三兩項都沒有文字證據，但是作家協會的主控官就憑這些「證據」加以推論，說幾年來一直有一個可怕的反黨集團在活動。馮雪峯早自三十年代起，不就是胡風的好朋友嗎？丁玲不是在延安「解放日報」的文藝版上間中轉載過胡風的文章嗎？自五十年代初期以來，丁玲、陳企霞和馮雪峯，不是一向積極合作的嗎？所以丁玲、王實味等在一九四二年的叛變，蕭軍在一九四七——四八年的反抗，胡風集團在一九五四年的陰謀，以及「丁陳集團」在一九五七年的右傾計劃，都不是孤立的事件，而是一個「逆流」中的四次浪潮，一次比一次大。這個「逆流」正在一再冲擊共產黨高高聳立的磐石，雖然毫無效果。再說，丁玲和馮雪峯不是像胡風一樣，也是國民黨的特務嗎？丁玲不是在一九三三年因共產黨黨員身份被捕，向南京特務認罪，假釋後嫁給一位特務爲妻幾達三年之久嗎？爲甚麼她要等到一九四三年才將自己的醜史向黨報告，而且歪曲事實呢？同樣的，馮雪峯不也是在一九四三年簽了悔過書，才從上饒集中營裏釋放的嗎？他們這兩個人，被國民黨特務洗腦之後，重新回到共產黨裏，都未曾坦白自己的過錯，反而成了反革命的黑幫。（根據上述的邏輯，等於說，假如周揚被國民黨警察逮捕，他寧願受刑至死，不願循例認罪，以求獲得自由，好好利用自由，繼續替共產主義工作。）㊽㊈

「丁陳集團」審訊案的特點是惡意誹謗，而不是認眞的思想辯論。假如他們的偏右傾向可以稱爲陰謀的話，則這個莫名其妙的陰謀的動機，無疑是由於他們對當權派的敵意以及打算恢復自己的名譽和權力所引起的。但這也不盡然。雖然陳企霞似乎是個

野心家，但是整個「丁陳集團」，都無例外地希望文藝的眞正改革。他們排斥近年來的文學，要求解除黨對文藝工作的控制。特別是馮雪峯，作爲文藝批評家而論，他同胡風十分相似。他們在口號戰爭中一起反對周揚和郭沫若，後來，在民族形式和主觀主義的爭論中，馮雪峯也是支持胡風的。他在一九四六年寫的「論民主革命的文藝運動」一書中，對現代中國文學的解釋，有許多和胡風一樣。他也反對毛澤東的「講話」，只是身爲共產黨高級文藝批評家，不能太露骨說出而已。胡風、馮雪峯和魯迅、茅盾，都是共產黨知識分子中的溫和派，非常關心文藝和人性價值，這是無可辯駁的事實。因此，要高舉毛澤東和周揚的正統旗幟，就要排斥魯迅和茅盾。茅盾在及時收起他的右傾風帆，重新皈依官方路線之前，也曾毫無顧忌地批評過官僚主義和形式主義。㊿

周揚根據他在丁陳審訊時最後第二次會議中的講話，寫了一篇題爲「文藝戰線上的一場大辯論」（該文發表在一九五八年三月十一日「文藝報」上，也差不多同時發表在其他刊物上），對這次反右迫害作出總結，極盡誹謗之能事。但即使如此，他仍不能自圓其說，硬指這些作家叛國　。　他在這篇冗長的文章裏，回溯自五四運動以來的中國知識分子的演變，以說明何以有這麼多老共產黨員在快要走近共產主義的全國重建總目標的時候，竟會在半途犯了偏差。他提到當年中國所有革命作家，都有許多相似的地方，也就是大家都有同樣的夢想和抱負：

> 回顧一下我們這些人走過來的道路。我們中間的許多人出身於沒落的封建地主或其他剝削階級的家庭　，　就教養和世界觀來說，基本上都是資產階級知識分子。「五四」新文化運動給我們帶來了科學和民主，也帶來了社會主義的新思潮。那時我們急迫地吸取一切從外國來的新知識，一時分不清無政府主義和社會主義，個人主義和集體主義的界線。尼采、克魯泡特金和馬克思在當時幾乎是同樣吸引我們的。到後來我們才認識了馬克思列寧主

> 義是解放人類的唯一眞理和武器。我們投身於工人階級的解放事業，但存在於我們腦子裏的資產階級個人主義的思想、情緒和習慣卻沒有根本改變。我們有了一個抽象的共產主義的信仰；但支配我們行動的卻仍然常常是個人英雄主義的衝動。我們和工人農民沒有結合，甚至很少接近。民主革命是我們切身的要求，而社會主義革命還只是一個理想。那個時候，我們許多人與其說是無產階級革命派，不如說是小資產階級革命派。個人主義的影響在我們身上長期不能擺脫 。 回想當年，個人主義曾經和「個性解放」、「人格獨立」等等的概念相聯繫，在我們反對封建壓迫、爭取自由的鬬爭中給予過我們鼓舞的力量。十九世紀歐洲文學的許多傑出作品經常描寫個人和社會的衝突，憤世嫉俗，孤軍奮鬬和無政府式的反抗，這在我們的頭腦中留下了深刻的印象。我們曾經熱烈地歡迎易卜生，欣賞他那句「世上最孤立的人就是最有力量的」的名言。我們中間許多人就是經過個人奮鬬走上革命道路，背着個人主義的包袱參加革命的。[五一]

周揚繼續說道，許多人最後終於拋開這個包袱，但是有許多人拋不了 。 正好像基督徒（Mr. Christian, 彭楊名著「天路歷程」主角）在啓程往天國之前要拋開罪孽一樣，共產黨徒在向共產主義樂園進發之前 ， 也得先拋棄個人主義的包袱。我們還可以把這類比喻推前一步來說，有許多作家和知識分子，顯然以爲他們已拋掉包袱，但他們在共產主義之下生活一段時期之後，才發現那無形的包袱，仍重重地壓在他們身上。周揚所提到的那些頗令人懷舊的文學革命的日子，令我們不禁想到：如果周揚不是一早就當權， 負責推行毛澤東路線， 他的結局也許也如胡風、馮雪峯，甚至一度是他的戰友徐懋庸一樣，成了共產黨的叛徒。世事本來就難料啊。

周揚對現代中國知識分子演變的分析，進一步支持毛澤東這樣的論調 ：「小資產階級出身的知識分子總是要頑強地表現自己，散播自己的意見；總是想按照自己的面貌改造黨 、 改造世

界。」中國的作家和知識分子，起初受共產黨的諾言所欺騙，就大體來說，沒有像歐美許多左翼知識分子那樣，經受德蘇協定的震動，從教條主義的沉睡中驚醒過來。他們跟着共產黨走，直到他們發現自己原來也渴望自由的時候，已經爲時太晚了。五十年代叛逆的作家，雖然戴上許多帽子，如自由主義、資本主義、右派、反黨、反革命等等，但是周揚卻給他們選了一個罪名，叫做個人主義，這的確是最恰當的字眼。這次反右派運動充分說明了這一個悲劇的廣度和深度——許多中國作家原先自動放棄個人自由，然後又拚命企圖重獲自由，可惜爲時已晚了。

## 第十三章附註

㊀馮雪峯，「回憶魯迅」，第一四七——一四八頁。

㊁「魯迅全集」，6，第五二九頁。

㊂同上，第五二九——三〇頁。

㊃同上，第五三〇——三一頁。

㊄同上，第五三四頁。

㊅引自呂克玉(馮雪峯的筆名)「對於文學運動幾個問題的意見」，見李何林「近二十年中國文藝思潮論」一書第五六五頁。馮雪峯稱周揚做「小錢杏邨」，只是套用茅盾的話而已。茅盾雖然是「國防文學」宣言的簽名者之一，不久便轉到魯迅的方向，在下述兩篇文章裏嚴厲攻擊周揚：「關於引起糾紛的兩個口號」和「再說幾句」。

㊆見「人民日報」「關於胡風反革命集團的第三批材料」按語。該按語曾重刊在一九五五年六月第十一期「文藝報」。自一九五四年至五五年，「文藝報」登載了幾十篇論胡風的文章，本章中有關胡風的，主要根據這些文章。

高德曼(Merle Goldman)在她的「胡風與共產黨文藝當局的衝突」一文中，根據一九五〇年上海出版的胡風「劍、文藝、人民」一書的作者經歷，對胡風的生平作了簡單的介紹。高德曼的文章，是美國學者研究胡風事件最詳細的。該文刊在哈佛大學東亞研究所私人分發的油印的「中國

論文集」(*Papers on China*)第十一卷(一九五七年)。

我所見關於胡風生平說得最詳細的是楊燕南的「中共對胡風的鬬爭」一書，第七十八至八十五頁。楊氏證實胡風是早期共產黨黨員，並詳細敍述他怎樣因積極支持日本共產黨運動而被遣送回國。他說：「一九三三年，日本共產黨被宣佈爲非法。胡風因爲黑名單上有名被捕，同二十多位重要共產黨分子關在一起。〔日本共產黨領袖被處決後〕，胡風被廹遣送返國。」(見該書第七十九頁)。如果不是這次英雄事蹟，胡風很可能不會在一九三四年立即受到上海文藝界的重視。

❽「魯迅全集」，6，第五四〇——四二頁。一九五七年馮雪峯被整的時候，周揚及其手下均認爲魯迅的長信是馮雪峯執筆的。到一九六六年周揚本人被鬬下台以後，這件事才知道原來是謊話，見丁望，「文化大革命評論集」，香港當代中國研究所出版，一九六七年，第一二九——三一頁。

❾中共文藝批評家巴人在他的「文學論稿」中謂毛澤東「民族形式」這個觀點源出斯大林：

「斯大林在論中國革命的著作中，特別強調中國民族的特點。斯大林教導我們：任何一國的革命事業的進行，必須以馬克思列寧主義的一般原則與民族特點相結合：『領導的主要任務就在於發現和掌握每個國家的運動的民族特點，並善於把這些特點和共產國際的一般原理結合起來，使共產主義運動的主要目的易於實現並得以實現。』」(「文學論稿」下冊，第六四四頁)

巴人在附註中說，斯大林的文章引自「斯大林全集」，9，第二九九頁，「時事問題簡評」一文。

❿「毛澤東選集」，2，第四九六——九七頁。

⓫見胡風「在混亂裏面」一書中「現實主義在今天」一文。

⓬同上。轉載於「文藝報」第十五期(一九五五、八月)，第一〇——一一頁。

⓭毛澤東，「在延安文藝座談會上的講話」，見「毛澤東選集」，3，第八九七頁。

⓮同上，第八七四頁。

⓯同上，第八八四頁。

一六同上，第八九一頁。

一七見本書第五章註十。

一八見王瑤，「中國新文學史稿」上冊，第五十四頁。

一九在一九二九年古田會議通過的決議中，有毛澤東的提議，主張紅軍要準備簡單的教育和宣傳讀本，發動化裝宣傳，收集民謠改編民謠，以增加宣傳活動。見丁易，「中國現代文學史畧」，第八十九頁。關於瞿秋白當教育部長和藝術局局長的情形，請參看劉綬松，「中國新文學史初稿」，上冊，第一三〇六至一三一八頁。

二十見周揚，「堅決貫徹毛澤東文藝路線」，第七十二頁。

二一當然，到了三十年代，有關民主要求的叫囂早就同聯合抗戰的鼓動連在一起了。一九三六年發表的「文藝界同人爲團結禦侮與言論自由宣言」中所提的「言論自由」，就表示出它的民主內涵。西安事變時，上海有許多不一定是共產黨支持的民主團體在活動。

二二「中華全國文藝界抗敵協會」成立時，自稱有常務理事四十五人，其中有著名的共產作家郭沫若、茅盾、馮雪峯、丁玲、夏衍和田漢。周恩來是名譽常務理事之一。見丁易，「中國現代文學史畧」，第一一六頁。

二三在這裏，我不妨提一下曹聚仁在「文壇五十年」續篇中大加讚賞的李劼人（見該書第四十四——四十五頁）。李劼人留法歸來後，在二十年代和三十年代，主要以翻譯法國小說而著名。譯有「包法利夫人」和「薩淚波」（*Salammbo*），還有莫泊桑、都德、普勒服斯脫（**Marcel Prevost**）和龔古爾（**Edmond de Goncourt**）的小說。但是從一九三五年至一九三七年，自己創作自然主義三部曲：「死水微瀾」、「暴風雨前」和「大波」，寫自義和團起以迄辛亥革命的四川成都情形。曹聚仁認爲這三種長篇小說「其成就還在茅盾、巴金之上」。特別是「大波」，這「是扛鼎的大工作………非茅盾的『子夜』所能企及」。因爲曹聚仁對茅盾的評價本來極高，所以他的讚賞，實際使得李劼人成爲中國近代最偉大的小說家。不過，據我所知，除曹以外再沒有別的文學史家談到李劼人的小說了。這三部小說最近都由作家出版社重行出版：「死水微瀾」（一九五五年）、「暴風雨前」（一九五六年）、「大波」上下冊（一九五八年）。不幸得很，據作者在新版的跋中說，「死水微瀾」稍有修改，「暴風雨前」修改得很多，「大波」是重寫的，較原著縮減了很多。

[二四]艾蕪比較著名的作品都是在一九三八——四九年間寫的。其中有短篇小說集「秋收」、「荒地」，自傳「我的幼年時代」、「我的青年時代」，長篇小說「豐饒的原野」、「江上行」、「故鄉」、「山野」、「一個女人的悲劇」。

[二五]在一九四六年八月的「文藝復興」第二卷第一期上，著名文藝批評家劉西渭（李健吾），在「三個中篇」一文中對「饑餓的郭素娥」給予很高的評價。一九四七年七月該雜誌第五期上，蘆蕻在評論沙汀的「困獸記」時，大大稱讚路翎的短篇小說集「青春的祝福」。因爲「文藝復興」是戰後最受重視的文學雜誌，它的意見應該是有代表性的。

[二六]關於抗戰時期的文學，特別是戲劇，當時一般人的看法，請參閱菲爾普斯（D. L. Phelps）「戰時文藝」一文，刊在麥克耐（H. F. MacNair）編的「中國」一書中。

[二七]均見「郭沫若選集」第二卷（一九五一年北京出版）。

[二八]他們的詩，有許多發表在戰後的雜誌如「文藝復興」等上面。杜運燮的有些詩的英譯，發表在第一三七期「生活和文學」（*Life and Letters and the London Mercury*）中國現代文學專號上。

[二九]抗戰時期，吳興華出版了黎爾克的 *Das Buch der Bilder* 中譯本。一九四六年，他的許多詩發表在北京的「文藝時代」上。後來他的好朋友宋淇以梁文星的筆名在香港「人人文學」雜誌和台北的「文學雜誌」上重刊他的詩。他的老師——以前燕京大學教授謝迪克（Harold Shadick）——在他翻譯的「老殘遊記」英譯本序言中，特別提到吳興華。吳興華是北京大學教授，一九六六年慘死於紅衛兵的手裏。

[三十]王瑤，「中國新文學史稿」下冊，第二〇八——九頁。

[三一]胡風在一九四四年七月二十二日給舒蕪的信中提到這件事，見「關於胡風反革命集團的一些材料」（刊在「文藝報」一九五五年五月第九、十號合刊上）。

[三二]見魏壁佳，「胡風反革命理論的前前後後」，刊在一九五五年第十五期「文藝報」。

[三三]見「關於胡風反革命集團的一些材料」，同註三十一。

[三四]見胡風一九五一年一月十六日給牛漢的信，收集在「關於胡風反革命集團的第二批材料」，發表在一九五五年第十一期「文藝報」上。

㊂㊄「窪地上的戰役」發表在一九五四年三月份的「人民文學」上。同年，路翎又發表了另兩篇小說：「你的永遠忠實的同志」和「戰地的心」，分別發表在二月份「解放軍文藝」和十二月份「人民文學」上。這兩篇小說一樣受到批評。

㊂㊅見一九五五年第五期「文藝報」中黎少岑「從紀德說起」一文。胡風的報告附在一九五五年第一、二期合刊的「文藝報」一起派發，但國外訂戶沒有這本報告。

㊂㊆我非常同意林語堂在「平心論高鶚」一文中對俞平伯的批評。

㊂㊇見高德曼「胡風與共產黨文藝當局的衝突」，刊在「中國論文集」(*Papers on China*)第十一期，第一七八頁。

㊂㊈胡風在發言中很諷刺地說：「也許文聯和作協的主席和副主席們〔郭沫若、茅盾、周揚等〕看得到〔這份秘密刊物〕，我們這些委員理事是看不到的。」見一九五四年十一月第二十二期「文藝報」，第十四頁。

㊃㊉這兩點見「關於胡風反革命集團的第三批材料」，刊在一九五五年第十一期「文藝報」。一九五五年之後，又有新的證據被發掘出來以證明胡風的反革命本質。周揚在一九五六年作家協會第三次全國代表大會上致詞說：「根據我們最近發現的材料，這個叛徒在一九二七——二八年的血腥的白色恐怖的日子裏，原來就寫了『反共的今天和明天』，及其他多篇瘋狂地誹謗和侮辱共產黨的文章，號召人們抱定『鐵一般的反共意志』，一致起來『打倒』共產黨。」(見「文藝報」一九五六年三月第五、六期合刊)大概胡風在那時被認爲是國民黨僱用的宣傳家。但是自他於一九三四年參加左聯以來，始終沒有證據足以證明他與國民黨合作過。

㊃㊀見劉白羽，「爲繁榮文學創造而奮鬭」，刊一九五六年第五、六期合刊「文藝報」。

㊃㊁沈雁冰(茅盾)：「文學藝術工作中的關鍵性問題」，刊在一九五六年六月第十二期「文藝報」。

㊃㊂引自邵荃麟的「修正主義文藝思想一例」(一九五八年一月第一期「文藝報」)。黃秋耘「不要在人民吃苦前面閉上眼睛」一文刊在一九五六年九月「人民文學」。

㊃㊃見陳錫恩著「知識分子思想改造」，刊在一九五九年一月份「美國政治社會學院年報」(*Annals of the American Academy of Political*

*and Social Science*）。這篇文章對一九四九年以來中共改造知識分子的企圖，作了很好的敍述。

㊺「文藝報」在一九五七年是週刊，直至一九五七年六月二十三日那一期才開始反右運動；六月二十三日之前幾期，有很多右派和修正主義的文章。只有到了七月七日那一期開始，才全部是反右的言論。

㊻見東方既白（徐訏），「在陰晴矛盾中演變的大陸文藝」(上)，載一九五九年四月第七期「自由中國」。東方既白的文章對反右運動作了很好的報導，但要好好估計文藝迫害的程度，還需要閱讀一九五七——五八年間的「文藝報」和大陸其他重要報章雜誌。

㊼見一九五七年九月第二十五期「文藝報」，這一期刊有邵荃麟、郭沫若、茅盾、老舍和錢俊瑞的發言，以及巴金、靳以二人的聯合發言。陸定一和周揚的演講辭則簡述於該期的一篇領頭文章。

㊽丁玲被打倒之後，曾在北京作家協會總會裏當雜工一個時期。杜定（**Peggy Durdin**）在「今日中國作家」一文（刊一九五九年十二月「大西洋」雜誌）中說：丁玲「已被送去東北偏僻的地方去受兩年的勞改。」但是杜定夫人沒有提到丁玲是甚麼時候開始服刑的。

㊾關於「丁陳集團」的罪狀，請看周揚，「文藝戰線上的一場大辯論」（一九五八年三月第五期「文藝報」）。

㊿茅盾不是共產黨黨員。雖然他當了作家協會主席，但周揚及其黨羽邵荃麟、劉白羽、林默涵、何其芳，實際上控制了作家協會。茅盾也曾一起攻擊作家協會的官僚主義，他在一九五七年五月二十三日「人民日報」上寫道：「作協像一個衙門，作協少數領導者成爲作家的統治者，而會員成爲『作家老百姓』了。」老作家蹇先艾在一篇發表在一九五七年六月第十二期「文藝報」上的文章裏引用到這段話。

(51)一九五八年三月「文藝報」，第五期第四頁。

# 第十四章　資深作家

水晶譯

正如前章所述，抗戰期間和勝利後，大部份較爲嚴肅的小說，繼續出自業已成名的作家的手筆。茅盾、沈從文、老舍跟巴金，各自以不同的風格，寫出了合乎時代考驗和要求的作品來，儘管作品的重要性，有着程度上的不同。茅盾雖然忙於宣傳，但至少寫出了一本足以跟他自己最佳作品相提並論的小說。沈從文綜合了對於鄉土的眷戀，以及對於中國命運的眞心關切，他的作品「長河」顯示出他在小說藝術上進入最成熟階段。老舍因爲攪宣傳工作，損害了自己，最後，當大部頭小說「四世同堂」推出之時，證明他已無法重振昔日的光輝。恰恰相反，巴金在抗戰期間，逐漸變成一個較爲凝鍊、不太做作的小說家。他戰後的小說「寒夜」，就其對書中人物所顯示的同情心和忠實性來說，是現代中國小說中一項罕見的成就。

## 茅盾

抗戰期間，茅盾毫無疑問是中共作家中的首席小說家。他得以保持這一地位，主要因爲是住在香港和國府統治地區，可以不管延安方面的指令，繼續寫他小資產階級的小說，捕捉小資產階級的良知。他這一期間的小說，都是在一九四二年底以前完成

的，包括「第一階段的故事」、「腐蝕」、「霜葉紅似二月花」等。自從一九四二年秋他從桂林遷居重慶以後，他便參加了郭沫若主持的文化工作委員會，至抗戰勝利爲止，除去「清明前後」這部話劇㊀外，甚少創作問世。

「第一階段的故事」是脫胎自他自己的「子夜」的小型作品，連人物也是雷同的：一個民族工業家，一個做股票買賣的投機商人，一個哀嘆中國命運的親美派教授，一個不合時宜的冬烘先生，還有一羣小資產階級的青年男女，表露了不同程度的瑣碎和愛國主義。故事發生在一九三七年保衞大上海的抗戰期間，它是配合了「統一戰線」，歌頌全民覺醒日本侵略而寫。不過共產黨式的教條仍甚顯著：當國軍自上海撤退的時候，有一羣愛國青年決定投奔到陜北的共區去，另外一羣新近獲得釋放的共產黨員，則準備在各自的鄉里間，發動地下工作。有一章全部用來揭露「托派」的眞面目（那時候「托派」被認爲是威脅主戰派的一個力量）。

茅盾在書中，祇有在描寫小資產階級五分鐘愛國熱後所表現的弱點，才獲致最佳的效果。女主角潘雪莉，是一個做投機生意大商人的女兒，在抗戰爆發前，一直過着不思不想、無憂無慮的生活。上海保衞戰的三個月間，她志願擔任傷兵的看護，此項愛國行動帶給她不少興奮。在部隊撤退的時候，她重新感到空虛生活的壓力：

> 潘小姐站在路角好一會兒，毫無目的地眺望着。天氣是陰沉的，空氣是寧靜的，炮聲沒有，飛機聲也沒有。已經習慣了飛機聲和炮聲，而且幾乎成爲生活的一部份，不是有三個月了嗎？但是現在忽然沒有了，潘小姐就覺得生活中少了些什麼。她悵然佇立着吟味這寂寞的感覺。忽然二三輛英國軍用卡車魚貫駛過。卡車裏的英國兵似乎因爲連天的辛苦而頗感疲乏，蹲在那裏，垂着頭，把槍枝斜靠在頭旁。

潘小姐目送着卡車過去，心裏就想起，也許不多幾天，租界上又要忙于撤除沙包鐵絲網了罷！於是幼年時候逢到喜慶事情完畢看人家忙于撤除燈彩所引起的寂寞的味兒，又回到潘小姐心上來了。㊂

像前面所引的文字，證明了茅盾最擅長的，是挖掘小資產階級的犯罪感，可惜就小說的全部效果來看，幾乎是無法彌補的單調和沉悶。

在「腐蝕」（這是一本爲共黨批評家吹捧爲暴露國民黨腐敗的小說）中，茅盾從新回到他一貫採用的手法——通過女性的觸覺，來反映罪惡。女主角趙惠明是國民黨派駐重慶的女特務。她現年二十四歲，非常漂亮，但已歷盡滄桑，看夠了人生的醜惡。從她早年的理想主義，逐漸退縮到虛無的立場，隨波逐流，不過在一羣面目可憎的同事之間，她仍會覺得餘忿不平。她經常責備自己「不夠卑鄙，不夠無耻，不夠陰險」。在她晚間寫下的日記裏，她常常思念她初戀時的情人，以及好多年前，她抛棄掉的一個嬰兒（是另一情人負心的結果）。有一次，她套取一個囚禁中的共產黨員的口供，那人恰好便是她初戀時的情人。他拒絕供出同志們的姓名和地址，終於被判死刑。而她的良知也因此覺醒過來。

惠明又被派往大學生中工作。她和一個女大學生很要好，這人也是接受特務津貼的。爲了不願意目覩這個初出茅廬的女特務重蹈她的覆轍，惠明協助她逃脫了特務的控制。不過這樣一來，她自己卻遭到了不測。她的日記——那也是小說的一大部份——到這裏突告中斷。

「腐蝕」是一本寫得很糟的書，風格不統一，日記的形式也處理得不適切。無論是女主角的回憶，或者日記所載的日常瑣事，均引不起讀者的興趣。爲了使小說浸淫在一種腐蝕的氣氛中，茅盾經常提起有毒的昆蟲，貪婪的野獸，害人的妖魔鬼怪。

不過這對全書沒有什麼幫助。書中的意象始終很膚淺。這種手法只是爲了加重宣傳的氣味而已。像下面的一段，便可以看出，作者如何把女主角的情緒跟動物意象結合在一起：

一月十一日〔一九四一年〕

昨天到「城裏」走了一趟，覺得空氣若隱若現有股特別的味兒。這是什麼東西在腐爛的期間常常會發生的臭氣，但是帶着血腥的味兒；如果要找一個相當的名稱，我以爲應該是「屍臭」二字。

如果說是我的錯覺，我不承認。那麼，也許是我的敏感罷。哼，一個飽經變故，在牛鬼蛇神中間混了這麼久的女子，她的感覺自然是銳敏的；人家在玩什麼把戲，她說不上來，但是她感覺到那空氣，而且隱約的辨出「風」從哪裏來，十之八九沒有錯誤。

大風暴之前，一定有悶熱。各式各樣的毒蚊，滿身帶着傳染病菌的金頭蒼蠅，張網在暗陬的蜘蛛，伏在屋角的壁虎，嗡嗡地滿天飛舞，嗤嗤地爬行嘶叫，一齊出動，世界是它們的。

但是使我暗暗吃驚的，倒是我自己的冷漠的心境。好像我不是此世界的人，一切都與我無關似的。近來我常常如此。這不是應該的罷？好，誰說是應該的呢？然而，在這世界上，剩給我的，還有什麼？敢問！㊂

當我們讀到這一段，不免懷疑，女主角有關邪惡的預感，是否和那時代發生的事件有關。日記上的日期——一九四一年正月十一日——是一個重要的關鍵。就在這段時期，新四軍在中共將領葉挺的指揮下，在安徽受到國民黨軍隊的圍剿，結果全部被繳械。腐爛的氣味自然是指國民黨的腐化，至於血肉的腥味，應當是和共產黨遇到的災難有關。「風暴前，天氣一定是悶熱的。」風暴就是共產黨在中國掀起的全面革命：蚊、蠅、蜘蛛和壁虎，在風暴之前的狂歌和獰笑，當然是指那些支持國民黨政府的、當時正意氣風發的份子。這樣看來，「腐蝕」一方面哀悼了新四軍運

動的可悲下場，另一方面又預言了共產黨的最後勝利。

「腐蝕」雖然很少指名道姓的把實際事件說出來（那是因爲害怕受到檢查的麻煩），這本小說無疑是抗議國民黨出賣友黨而寫的。就安排女主角和南京僞政府派往重慶的特務發生聯繫一事來看，我們又不難聽到茅盾的弦外之音，那便是：新四軍被繳械，是重慶政府和南京僞政府合作幹出來的勾當。

對於現代人來說，秘密警察代表了極權暴政的最壞形式——這一點只要看「正午的黑暗」（*Darkness at Noon*）和「一九八四年」這兩本小說內容和現代情景極吻合便不難了解了。在「腐蝕」一書中，茅盾巧妙地利用了國民黨政權最受非議的一面。因爲國民黨在抗戰期間，爲了打擊共產黨，不惜採用了特務手段。這種愚昧的措施，當然應該受指責。可是，一個公平的，眞正關懷中國的幸福的小說家，更不應當忽視共產黨所採用的更有效、更惡毒的手段，包括秘密警察所用的一整套法寶，如思想控制、製造輿論、破壞作戰行動，以及最後席捲整個中國大陸等。可以想見，在抗戰期間，「腐蝕」在不滿國民政府的學生和知識份子之間，大受歡迎。但話得說回來，如果這本小說寫得好一點，它恐怕還會是個把共產黨的目標和人類的理想混而爲一的成功嘗試呢。

從「腐蝕」到「霜葉紅似二月花」，我們總算在一場黨派政治的惡鬪過後，呼吸到一點春天景色的淸新之氣。「霜葉紅似二月花」是茅盾準備重寫的三部曲中的第一部，故事發生在一九二六年的一座小城裏，那兒的人尙未聽過「共產主義」這回事。無庸置疑，完成後的三部曲，小說的「視景」，必定會改變過來。鑒於作者的政治思想傾向，我們很容易看得出共產黨的知識份子和煽動家，將在第二部和第三部內，擔任重要角色。甚至於書名——故意錯引了晚唐詩人杜牧的一句詩——也預示了這種結果。㊃根據茅盾在小說重版「後記」㊄所說，農曆二月早春的紅花是

象徵眞正的革命者，霜葉（在霜下的楓葉）是僞革命者，這些人經過一九二七年的清黨事件後，不是感到幻滅，便是成爲反革命份子。三部曲中未完成的部份一定會指出，在反革命的重霜下，楓葉一定會紅似二月花，然而祇有眞正的共產主義者，最後才會開花結果。

在預定的三部曲裏，第一部追溯自由理想主義者和傳統的封建主義者的衝突，剛抬頭的民族資本主義，和閉塞的地主經濟的鬪爭。小說中，有一個角色稱呼共黨領袖陳獨秀爲陳毒蝎，不過陳的教義，其全部影響力，此時尙沒有爲人覺察到。儘管和四十年代的中國背景還很脗合，小說的主題，和共黨的奪權鬪爭並沒有什麼大痛癢，茅盾因此得以不拘泥於自己担上的公開宣傳任務，放開手去發展書中的情節和人物，其成就堪與「虹」和「蝕」最好的部份相比擬。而在這本小說中，我們可看到茅盾驚人潛力的復甦。如果茅盾能夠繼續抱持這種同情的距離，來完成三部曲的話，基於第一部中的小鎭背景，某些主角受到挫折的理想主義和有心改良社會的一腔熱誠，以及幾對怨偶間的緊張狀態，整個作品也許可以寫成一部中國版的「密多馬區」（*Middlemarch*）。不過，隨着共產中國文藝氛圍的改變，茅盾如果繼續這樣寫第二、第三部的話，未免太笨，而「霜葉紅似二月花」遂永遠成爲一塊精彩的片斷了。

故事敍述一個小型的社區，其組成份子，多半是沾親帶故的。其中有兩個人，握有最大的經濟權，趙守義是該地最大的地主，王伯申是新興的資本家，擁有一家輪船公司。這兩家人時常發生衝突，因爲他們代表兩種相反的生活方式：農業方式和商業方式。不過小說的大部份，是探討另外幾個年輕人的命運，他們來自另一較爲窮困的書香家庭。張恂如是個聰明人，不過生性柔弱。他娶了一個體貼柔順的妻子，卻暗戀着表妹許靜英，並且從姊姊婉卿那兒借了錢，來資助靜英前往省城中學求學。婉卿本

身聰慧又能幹，卻嫁給了黃和光，一個痛恨自己性無能、染上了鴉片毒癮的男人。張恂如另一個表兄錢良材已斷絃，膝下有個女兒。錢是個理想主義者，他設法遏止輪船公司斂財的野心，一方面教導農民們，衞護自己的利益。他將來可能娶靜英爲妻。

因爲這一部作品沒有寫完，有一些微妙的家庭糾紛，沒有得到適當的戲劇性的解決。我們所知道的有關恂如和妻子之間，和他姊姊之間，以及婉卿和她丈夫之間的關係很能引人入勝。但是卻掌握不住足夠的事實，來預言各種糾葛可能導致的結果。當小說發展到後半部，錢良材逐漸演變成爲主角；不過，我們有理由相信，他的表親在續集中也將扮演同樣重要的角色。在一次水災裏，王伯申讓他的輪船衝到稻田裏去，衝破了堰壩。錢良材挺身而出，一方面阻擋了王伯申的陰謀，一方面又組織起農民來，修葺斷壩，搶救餘稻。不過使他憤怒的是全鎮居民的淡漠和農民的胡塗，對他要反抗的是什麼，一無所知。錢良材在自己的工作裏，找不到絲毫樂趣，只有默默記取他繼父的話：「君子直道而行，但求心之所安，人家怎麼想，不理可也。」㊅作爲一個積極的改良者，而又到處碰壁，錢良材像「密多馬區」中的笠德蓋醫生 (Lydgate)，一個充滿了勇氣和人性的角色。另一處令人激賞的地方，是作者刻劃農民的愚昧和固執，既不太過滑稽，也不太過惹人同情。這種寫實的特質，籠罩了書中每一件事，使得「霜葉紅似二月花」一書儘管並不完整卻充滿了眞實感。全書對於中國人家庭中的複雜性，亦作了徹底又親切的窺探。同時又懷舊式地重現了三十年前各種重要課題和衝突，當然，這種種問題目前已因共產主義的得勢而不存在了。

勝利以後，茅盾沒有什麼創作問世。他的新小說「鍛鍊」，只在香港的一張報紙上，連載了一段極短的時間，便停了。然後他又出版了一本短篇小說集「委屈」，包括五篇在抗戰後期寫成的小說。一九四六年間，他到蘇聯去訪問過一次，回國後，在香港

居住，主編一種名叫「小說月刊」的雜誌。一九四九年，他出任北京政府的文化部長，作家協會會長，又在郭沫若之下，擔任了全國文藝工作者協會副主席；此外，他又擔任了很多半官方和名譽性的職位。一九五三年之前，他是「人民文學」的總編輯；在英文的「中國文學」（*Chinese Literature*）月刊，他也曾長期當主編。該雜誌專門翻譯中國古典文學和現代文學，以及中共的文藝理論和創作等。

茅盾在中共大陸，發表了很多文章和演說，重申毛澤東的文藝路線，不過自己卻聰明得很，不再發表任何文藝創作。在一九五一年一本選集的序言中，他承認了他的重要作品裏，犯了不遵照「毛澤東路線」的謬誤。選集裏，除了「春蠶」和「林家舖子」外，他只重印了兩篇沒有什麼文學價值的旅遊雜感：一篇「刼後拾遺」記述珍珠港事變後他如何逃離香港，另一篇是「蘇聯見聞錄」。一九五八——六一年間，「茅盾文集」問世，凡九册，小說收集得尙完整。

## 沈從文

抗戰時，沈從文在西南聯大中文系任敎，大多時間留在昆明，新作較少，卻花了不少功夫，修改他以前的許多作品。不少在戰時和戰後由開明書店發行的沈從文創作，便是經過修改過的戰前作品。最重要的一本「黑鳳集」（一九四三年出版），包括了「靜」以及另外一篇同樣精緻的「白日」。除去「長河」以外，他又寫了「湘西」、「雲南看雲集」，和「昆明冬景」。

在抗戰爆發之初，沈從文毫不遲疑地選擇了他的故鄉湘西一地，作爲他想像的着眼點。一九三四年冬，在睽隔了十八年後，他重遊湘西，之後寫了「邊城」、「湘行散記」，來記錄他對於改變了生活模式後的該一地區所生的種種感觸，儘管那裏仍保留着相當程度的純淨的牧歌風格。在「長河」的序言內，他邊述邊

憶地談起了這次遊歷：

> 一入辰河流域，什麼都不同了。表面上看來，事事物物自然有了極大進步，試仔細注意注意，便見出在變化中的墮落趨勢。最明顯的事，即農村社會所保有那點正直素樸人情美，幾乎快要消失無餘，代替而來的卻是近二十年實際社會培養成功的一種唯實唯利庸俗人生觀 。 敬鬼神畏天命的迷信固然已經被常識所摧毀，然而做人時的義利取捨是非辨別也隨同泯沒了。㊆

一九三七年冬，沈從文繼續逗留在湘西，有四個多月。雖然他看到了當地年輕鄉勇保家衞國的熱誠，他同時也目睹了政府在所謂民族抗戰的利益下，對於該一地區的種種倒行逆施，加深了他早期的沉鬱。爲了抒發他的惶恐和信心，他隨後又完成了一本旅感實錄「湘西」和一本小說「長河」。

「長河」是沈從文較長作品中最佳的一本，因爲這是他才華的集中表現。 在這本不同凡響的書裏， 他綜合了田園風味、喜趣，和社會批判。這是他計劃中三部曲中的第一部——在目前的情形下，三部曲決不可能寫成了——但「長河」仍可以當作一本完整的小說來看，因爲各章敍述建構在一個固定的主題上：永恒和流變。作者描寫的景和儀式，同他所講的一連串小故事一樣，都是構成小說動作的主要部份 。 長河兩岸的橘園在秋收時的美麗，採橘子季節喧鬧的儀式，以及農村謝神感恩時的歡欣鼓舞，作者均能同樣以眞摯的筆觸描繪下來，不亞於他對於主角之間天眞、直率，不可磨滅的人性抒寫。這些主角人物包括種橘子的果園主人滕長順，他活潑逗趣的十五歲女兒夭夭，還有他的好朋友老水手。永恒的景色、人物，和悠久不變的習俗，是反襯在一種無情的變化之下。而這種變化，是朝向一個殘酷的新社會秩序。就中國的水準來看，滕長順不失爲一個相當富裕的農民，但是連他也感到無力應付苛捐雜稅以及地方上官吏 、 保安隊的不斷騷擾 。 保安隊長不但要他捐出一船的橘子來，又覬覦他的女兒夭

天，要娶她爲妻。爲了兼顧一貫的田園風格，這兩重難題在結尾時都避開了，然而讀者因爲中國農民一貫遭遇到的屈辱和不平，而感到義憤塡膺。沈從文迴避了誇大和鬧劇手法，不過他鄉村人物的天眞和歡愉，跟寄生蟲式的統治階級的殘暴不仁，卻形成了一項尖銳又辛辣的對比。

「長河」是一齣喜劇，那是種因於作者的信念，認爲愛心、友情，工作和儀式，雖在暴政之下，總可以延續下去。不過，書中豐富的幽默感卻不易界定，因爲故事充滿了社會性的批評，而且緊鄰着一種悲劇感。要點明這種幽默感，我們不妨摘取書中第二章的一段來做個例子。老水手的工作是看管祠堂。有一次，他打量那些到祠堂裏來息腳的農民，彼此在上路之間，交換交換新聞，這時一個婦人進來打岔：

> 婦人搭上去說：「大哥，我問你，『新生活』快要來了，是不是眞的？我聽太平溪宋團總說的，他是我舅娘的大老表。」
>
> 一個男的信口開河回答她說：「怎麼不是眞的？還有人親眼見過。我們這裏共產黨一走『新生活』又來了。年歲雖然好，世界可不好， 人都在劫數，逃脫不得。 人說江口天王菩薩有靈有驗，也保祐不了！」
>
> 婦人正因爲不知道「新生活」是什麼， 記憶中記起五年前「共產黨」來了又走了，「中央軍」來了又走了。現在又聽人說「新生活」也快要上來，不明白「新生活」是什麼樣子，會不會拉人殺人。因此問了許多人，人都說不明白，現在聽這人說已有人在下面親眼看到過，顯見得是當眞事情了，旣眞有其事，保不定一來了到處村子又是亂亂的，人呀馬呀的擠在一處，要派夫派糧草，家家有分。每天有人敲鑼通知三點鐘村子裏開會，男男女女都要去，好開羣眾大會，好槍斃人！大家都要大喊大叫，打倒土豪，消滅反對份子。這批人馬剛走，另外一羣就來了，又是派夫派糧草，家家有分，又是開會，殺人，現在聽說「新生活」快要上來了，因此心中非常愁悶。竹籠中兩隻小豬，雖可以引她到

一個好夢境中去，另外那個「新生活」，卻同個槌子一樣，打在夢上粉碎了。

她還想多知道一點，就問那事事充內行的鄉下人，「大哥，那你聽說他們是要不要從這裏過路？人馬多不多？」

那男子見婦人認眞又擔心神氣，於是故意特別認眞的說：「怎麼不從這條路來？他們說來就來，說走就走。我聽高村人說，他船到辰州府，就在河邊眼看到『新生活』下船，人馬可眞多！機關槍，機關礮，六子連，七子針，十三太保，什麼都有，委員司令坐在大白馬上，把手那麼叉着對民眾說話，(摹倣官聲調，)諸位同胞，諸位同志，諸位父老兄弟姊妹，我是『新生活』，我是司令官。我要奮鬬。」

婦人已完全相信那個演說，不待說完就問：「中央軍在後面追不追？」

「那誰知道？他還追過中央軍！不過，這事委員長總有辦法的。他一定還派得有人馬在後邊，因爲人多礮火多，走得慢一些。」

婦人說：「上不上雲南？」

「可不是，都要上雲南的！老話說：上雲南，打瓜精，應了老話，他們都要打瓜精的。」

婦人把話問夠後，簡單的心斷定「新生活」當眞又要上來了，不免惶恐之至。她想起家中床下磚地中埋藏的那二十多塊現洋錢，異常不安，認爲情形實在不妥，還得趁早想辦法，於是背起豬籠，忙忽忽的趕路走了，兩隻小豬大約也間接受了點驚恐，一路尖起聲音叫下坳去。㈧

這一段插曲，不單只表現了農村式的幽默。讀者也許仍然記得，「新生活運動」是一九三四年間由政府發動的，其意在於提高國民道德，促進衛生，和加強公德心。這是個無可厚非的運動，然而爲了執行新規章，卻給警察們添了不少麻煩，尤其窮苦的人，觸犯了規章以後，更是頭痛。到了一九三六年（小說發生在這一年），這一運動逐漸擴展到湘西等邊遠地區。就農民而

言，他們對於此一運動，摸不着頭腦。凡是政府頒一新令，或者行一新政，聽起來總有點不寒而慄，因爲從過去的經驗來看，這些新令新政總是沒有什麼好事，會和他們日常生活、娛樂的調子相抵觸，甚至要他們派糧，獻金，派伕子，作出種種犧牲。這農婦把過去和共產黨以及國府暴政打交道的活生生經驗，跟「新生活運動」連在一起，這一段插科打諢且也是一段社會批評的精彩妙文。這農婦只有在擁有兩條尖叫的豬，以及二十四塊銀洋的時候，才感到快樂；那是眞正的、摸得到的、愈看愈心愛的東西，和那些戰爭、革命，三令五申比較起來，後者成爲夢魘式的抽象名詞。甚至連老水手——他算得上是一個農村中的通達之士——聽到了「新生活」這一謠言，也不由得緊張起來，爭相奔告於他的朋友之間。「長河」暴露了農民對於政府的原始恐懼；因爲在他們心目中，也許可以說，在任何一個國家，政府便是空洞的形式，架床疊屋的規章，以及有心殘暴的代名詞，更毋庸論及戰爭及殺戮了。單就發揮道家這一深厚的人生智慧上，「長河」已經超越了作者最早期的另一本小說「邊城」。「邊城」自始至終停留在田園風味裏。「長河」也超越大多數現代中國一般的鄉土作品，它們充其量只是表現了憂傷和暴力，缺乏可以相提並論的嚴肅「視景」。

勝利以後，沈從文回到北平去，出任北京大學國文系教授。在朱光潛主編的「文學雜誌」（該雜誌自一九四七年復刊）上，以及其他的雜誌上發表了一部長篇小說的片段，題材以刻劃湘西邊區鄉村族人的衝動熱情和浴血械鬬爲主。這眞是一個融匯了作者豐富的想像力，用以描寫民國時代湘西人民生活的寫作計劃。就僅存的幾章來看❾，行文已是精彩迭出，混合了作者對於人性愚昧以及英雄色彩的同情和瞭解。共產黨席捲大陸以後，沈從文自然是緘默了，寫作計劃也放棄了。因爲有着長期的反共記錄及和國民黨想當然的關聯（其實他的作品在戰時也受到政府的嚴格

檢査），他變成中共報章連續攻擊的箭垛。有一陣，沈從文在被強迫隔離後，心理上受到刺激不小，甚至企圖自殺㊉。他繼續沉默下去，總算到了一九五七年，他才成爲作家協會的一名成員，同時人民出版社，替他出版了一本選集。

## 老舍

老舍在一九三七年離開北方到漢口去。一九三八年三月廿七日，中華全國文藝界抗敵協會成立，他當選爲會長，一直到抗戰結束，始終是「文協」的主要負責人。㊀㊀老舍在戰前，盡量避免攪文藝政治活動，居然一口應承了這一大部份由左翼份子控制的文藝團體，確乎出人意外。不過，就老舍而論，他純粹本乎愛國心，他堅決相信，文協可以團結意見不同的作家，爲民族抗戰的共同目標而奮鬬；就共產黨方面來說，他們需要像老舍那樣地位超然的作家來打頭陣，以便誘使政治立場不同的作家，加入他們的陣營。進一步，更可藉愛國需要爲名，向政府爭取更大的自由。特別在新四軍事件發生之前那幾年，老舍在共產黨擴大宣傳的運動中，佔了一個舉足輕重的地位。

抗戰爆發後，老舍的種種無私表現，實在是一個令人感動的榜樣。作爲文協理事，他一方面督導了許多分散在內地分支組織的工作，一方面和姚蓬子，主編文協的機關報「抗戰文藝」，一本抗戰期間發行最久的雜誌。爲了配合當時形勢，老舍又寫了很多朗誦詩，其中四萬餘言的「劍北篇」，便是仿照北方大鼓形式寫成的。此外，他自撰或跟別人合寫了不少劇本：諸如「國家至上」、「面子問題」、「張自忠」等，不過多數都很膚淺，只是用來激發愛國心的宣傳品而已。

一九四三年，老舍經過了一連串的戲劇創作後，終於聽取了大家的意見，寫了一本小說，結果未臻理想。他在一九四四年出版的「火葬」序言裏，開宗明義地說：「像『火葬』這樣的作

品，要是擱在抗戰前，我一定會請牠到字紙簍中去的。……我知道牠不好，可是沒法子不厚顏去發表。我並沒瞎碰，而是作家的生活碰倒了我。」㊀㊂

他接着又列舉了愛國小說家所面臨的諸般難題：

> 抗戰文藝，談何容易！
>
> …………
>
> 這可就給作家找來麻煩。戰爭是多麼大的一件事呀！教作家從何處說起呢？他們不知道戰術與軍隊的生活，不認識攻擊和防守的方法與武器，不曉得運輸與統制，而且大概也不易明白後方的一切準備與設施，他寫什麼呢？怎麼寫呢？㊀㊂

老舍顯然沒有想過爲什麼他和他的同行朋友，不去揀選自己較爲熟悉的經驗範圍來創作，而偏要勉爲其難不可。老舍沒有懷疑到最主要的一個假設——這也是一般愛國文學顯得幼稚的一個原因——既然文學附隸於抗戰，作家應該專寫抗戰來傳播這種最容易激發愛國熱誠的經驗。老舍不過較其他作家誠實一點，承認了描寫抗戰的實際困難而已。

「火葬」的故事，發生在虛構中的一個北方城市。當地有一個王舉人，頗受鄉里尊重，在日本人淪陷期間，答應出來，協助恢復城中秩序。其實王舉人不過是面幌子，因爲幕後實際受到一個劉二狗漢奸的操縱；這人對於王舉人的女兒夢蓮，頗思染指。夢蓮自己的愛人早已參加了國軍，因此心裏着實厭惡劉二狗的糾纏。

不久，夢蓮的愛人丁一山潛回市區內，進行一項偵查工作；他現在是這一地區一小股游擊隊的第二負責人。劉二狗風聞到丁一山的行踪，設計將其撲殺。然後，游擊隊在石隊長的率領下，進入市區，一方面號召民眾抗日，一方面在城中各處放火；一場惡戰過後，日軍被殲滅了一百五十餘人，王舉人、二狗和其他漢奸走狗，也同時斃命。在完成任務後，石隊長也引火自焚，光榮

殉職。只有夢蓮，經過一個叫松叔叔的老佃戶的搭救，從城中逃出去參加抗日軍隊。

「火葬」正如作者在序言中所說，犯了一種游擊隊「浪漫主義」的毛病；全書有關淪陷區以及游擊戰術的描寫，是不切實際的。不過天真的愛國主義，才是全書眞正的致命傷。愛國主義的主題，並非一無足取。老舍早期的小說，如「趙子曰」，「二馬」，「離婚」，都曾經嚴肅而又成功地探討了這一主題。可是多年的宣傳工作，已經嚴重地損害了老舍的批評能力——他在創作方面的智慧，完全爲神話性的英雄思想所取代了。自然，老舍所站的立場是說得通的，因爲正如他在「火葬」以及其它早期的小說內所說，中國人亟亟需要一種道德上的勇氣，來排除懦弱和因循等等劣根性。不過，就「火葬」而論，有關勇氣和懦弱，正義和投機主義的比對，實在太過膚淺了。正面的角色，統統賦予山、石、松、蓮等名字，這些都是代表純潔和毅力的字眼；投機取巧的份子，則以二狗爲代表，他看起來像「一條泥鰍」。爲了模倣日本人，「嘴唇上他也留下小鬍子，有不甚黑的地方，他抹上一點皮鞋油。」㊀㊃如果在一本寫得出色的諷刺小說內，這一節尙能說得過去，不過在這本小說中，這不過是許多刻劃醜惡與怪誕的細節之一，僅僅爲了表現二狗的窮兇極惡而已。

戰後，老舍立即宣佈了他最富野心的計劃，寫一部百萬餘言的長篇，取名「四世同堂」，以三部曲形式問世。那便是「惶惑」，「偸生」和「饑荒」。批評家們一致對此一計劃寄以厚望，並且預言這部計劃中的小說，將成爲老舍最輝煌的成就。

「惶惑」和「偸生」分別在一九四六年七月和十一月出版（該年四月，老舍和劇作家曹禺，同受美國務院邀請，赴美訪問一年）；「饑荒」則遲至一九五〇年九月，才開始在「小說月刊」上連載。這三本書經 Ida Pruitt節譯成英文本，取名「黃色風暴」（*The Yellow Storm*），一九五一年在紐約出版。不過，「四世

同堂」非但沒有符合眾望，反而可以說是一本大大失敗之作。

很顯然地，老舍一直沒有從愛國主義宣傳的痲醉中清醒過來。「四世同堂」的「視景」是狹隘的愛國主義（在結尾的時候，還稍稍滲進了一點自由國際主義的色彩），使我們不得不懷疑，有什麼東西使作者動了這麼大的興緻，一步一步的去追溯幾個家庭的興衰存亡，有關北平背景所作的橫斷面描繪，以及對於北平淪陷區的深入研究？他所要描寫的，祇不過是正義和投機取巧的對立，英勇和怯懦的衝突，以及大無畏精神和邪惡之間的鬭爭而已。在表現這些課題時，老舍是很傳統的，因爲他這種善惡二分法，是植根於中國通俗文學和戲劇的。不過在一本眞正的小說內，任何道德上的眞理，應當像初次遇見的問題那樣來處理，讓其在特定的環境中，依其邏輯發展。我們在讀「惶惑」，「偷生」和「饑荒」時，愈來愈爲書中懲罰罪惡原則的機械運用，爲那些漢奸和壞蛋們所遭遇的天外橫禍或者暴斃等等感到尷尬。這樣一種幼稚的愛國心以及憎恨罪惡的表現，使小說讀來毫無眞實感。

「四世同堂」是北平一條巷子內的居民，在八年日據期間的受難歷史。在所有的家庭中，祁家和冠家所佔故事的篇幅最多。祁家四代俱全：祁老太爺在一九三七年，已經七十五歲了。他循規蹈矩，謹言愼行，心地良善，怕惹是非，是個典型的本份人，用辛辛苦苦積攢下來的錢，蓋了一所房子。長子祁天佑是一家布店老板，在「偷生」一書中，因爲不堪日本人的侮辱而自殺。長孫瑞宣，是一個溫文而有教養的教書先生，一度任職英國領事館，因爲他在日本人的統治下過活，頗覺良心不安，直到他在「饑荒」一書內，加入地下抗日組織時才覺得好受些。二孫子叫瑞豐。小孫子大學生瑞全在「惶惑」一書內，加入了國軍，然後到「饑荒」一書才再度以地下工作者的身份出現。瑞宣還養了一男一女（這是第四代）。小說結尾時，這小女孩於勝利前夕，死

於營養不良和盲腸炎。

二孫子瑞豐，是家中的害羣之馬，在他的妻子菊子——這人既胖又俗氣，又愛慕虛榮——唆使下，在僞政府內找到一個肥差事。 他接納了一批僞官新貴， 特別是住在同一巷子內的冠氏夫婦。

冠曉荷和他歡喜搬弄是非、俗不可耐的老婆——渾名「大赤包」——因爲對於日本人卑躬屈膝，在小說中一直受到巷中居民的冷落。爲了在漢奸之中，求取倖進，他們密告了錢默吟，因爲後者的兒子，弄翻了一輛滿載日本兵的卡車，造成了死傷慘重的記錄。冠曉荷有兩個女兒：長名高弟，面貌平庸，心地善良；次名招弟，人雖美而心實壞，她後來當了日本特務。冠曉荷有個姨太太，不斷受到大赤包的迫害，但最後因愛國行動而犧牲掉了。

這個叫「小羊圈」的巷子裏——它是北平的縮影——還住了些其它人物，他們的下場，在書中或多或少也作了交代。這些人包括一個搬運家具的工人和他的心地忠厚的老婆；一個在英國領事館當過擺台的人，自稱是基督徒，崇拜英國人；一個留過洋的教授，後來當上漢奸；一個洋車夫，被日本人錯誤處決；一個理髮匠，一個巡警， 一個寡婦跟她的白痴孫子， 白天在街上拉洋琴。還有旗人後裔的一雙恩愛夫妻，靠着偶爾唱唱京戲，過着節省的日子。不過全書的主角是那風骨嶙峋的錢默吟，他因爲鄰居告密，受到日本人的嚴厲處分。他在太平盛世，是個不炫露才華的詩人，特別欣賞酒和中國藝術。自幼開始，他便受到儒家「漢賊不兩立」的薰陶，於是當日本特務，對他動以軟硬兼施的刑罰時，他顯露了士大夫高超的氣節。他從監獄裏逃脫後，成爲一名赤誠的愛國者，和家庭親友脫離了關係，一心一意從事反抗漢奸和日本軍閥的地下鬬爭。老舍揀選了這樣一個中年的傳統詩人，來作爲他愛國主義的一個好榜樣，反而捨棄了祁家的小孫子——一個年輕、較不世故的革命者，是有特別意義的。因爲作者要強

調中國文化和歷史的綿延，不絕如縷。在「惶惑」一書中，錢默吟在其他的角色之間，有如鶴立鷄羣，使本來平淡無奇的情節，生色不少。

大赤包因爲會拍馬屁，又肯賣友求榮，遂在僞政府中，謀取到一個有油水可撈的職位——妓女檢驗局長。她的丈夫平常一向喜歡以附庸風雅的姿態， 跟日本人和僞官們週旋， 反而一無所獲。老舍顯然企圖以此來說明一件事實：在漢奸的彼此爭權奪利中， 即使平常的一般禮儀和規則都派不上用場的。 誰最潑辣無情，誰就最吃得開。大赤包和她兜得轉的那些狗黨狐羣，在書中全以面目可憎的姿態出現。在瑞豐和菊子的幫兇人物之間，有一個過氣的小軍閥，一個名字叫藍東陽——恰好是「爛東洋」的諧音——的教員和文匠。

這批漢奸走狗的勾心鬬角的結果，是自取滅亡。在「偸生」的結尾，瑞豐和小軍閥被撤職。大赤包被日本憲兵逮捕，房產充公。祇有藍東陽，這一羣中最卑鄙無恥的一個，仍然可以步步高陞：

> 這是藍東陽的時代。他醜，他髒，他無耻，他狠毒，他是人中的垃圾，而是日本人的寶貝。他已坐上了汽車。他忙着辦新民會的事，忙着寫作，忙着組織文藝協會及其它的會，忙着探聽消息，忙着戀愛。他是北平最忙的人。[一五]

但是在「饑荒」一書中，即使這樣的一個角色，也得到了報應。因爲受到地下愛國份子的威脅，他東渡日本去尋求保護，但刼數難逃，在廣島死於原子炸彈之下。此時，壞人都已經遭到了惡報：大赤包在獄中發了瘋， 她的丈夫因爲身患傳染病， 被日本人活埋，他的小女兒招弟爲愛人瑞全勒斃，瑞豐在藍東陽的指示下被處死，菊子在天津三等窰子裏害了楊梅瘡。在一本想敍述中國如何在敵侵考驗下再生的小說中，卻用了這種因果報應式的

悲喜劇（melodrama）手法，顯得甚爲滑稽。全書中唯一有人味的角色，反而是爲了保全愛國心，在日本人統治下，忍辱偸生的祁家老小。錢默吟則隨着故事的發展，愈來愈理想化了，就和那些漢奸走狗們，愈來愈受到了漫畫式的丑角化一樣。

與老舍其他的小說相似，「四世同堂」是一本硏究中國國民性的小說。其最重要的主題是：在民族抗戰的一場浩刧中，中華民族的優越性，不但得以保留下來，而且更見堅強了；而劣根性，像那些在漢奸走狗身上所代表的，則被淘汰。在一方面，瑞宣「從錢老人身上看到了不必再懷疑中國文化的證據。有了這個證明，中國人才能自信。有了自信，才能進一步去改善——一棵松樹修直了才能成爲棟樑；一株臭椿，修直了又有什麼用呢？他一向自居爲新中國人……他主張必定鏟除了舊的，樹立新的。今天他才看淸楚，舊的，像錢先生所有的那一套舊的，正是一種可以革新的基礎。」[一六]在另一方面，錢默吟這樣對瑞宣說：

> 這次的抗戰應當是中華民族的大掃除，一方面須趕走敵人，一方面也該掃除淸了自己的垃圾。我們的傳統的升官發財的觀念，封建的思想——就是一方面作高官，一方面又甘心作奴隸——家庭制度，教育方法，和苟且偸安的習慣，都是民族的遺傳病。這些病，在國家太平的時候，會使歷史無聲色的，平凡的，像一條老牛似的往前慢慢的蹭；我們的歷史上沒有多少照耀全世界的發明與貢獻。及至國家遇到危難，這些病就像三期梅毒似的，一下子潰爛到底。大赤包們不是人，而是民族的髒瘡惡疾，應用刀消割了去！不要以爲他們祗是些不知好歹，無足介意的小虫子，而置之不理。他們是蛆，蛆會變成蒼蠅，傳播惡病。在今天，他們的罪過和日本人一樣的多，一樣的大。所以，他們也該殺！[一七]

這種相輔相成的看法，從老舍早期的小說開始，便在那裏反覆重申着——成爲民族復興任務的一個良好指針，這比任何一種

摒棄過去、忽略現實污穢的意識形態規劃，都要健全得多。讀者對老舍執着於強調精神準備工作這一點，尤其正當共產主義囂乎塵上之秋，實在不能不感到佩服。但是讀完全書，我們同時感覺到，這一種樂觀的主題，與我們熟知的歷史事實，是沒有什麼連貫關係的。我們對抗日本的持久戰爭，果眞產生了像小說裏所說的催化和復興的作用麼？自對日宣戰，經過了初期的愛國熱忱流露後，中國人民，不論是身居內地或者淪陷區，吃盡了苦頭，都在那裏默默等待戰區以外的有利發展，將他們從敵人的桎梏中解救出來。因爲貧窮的煎熬，他們逐漸陷入失望的境地，如果不是完全絕望境地的話。他們對那些過去幫助中國人民渡過種種歷史難關的精神價值，完全陌生了。他們很自然地把自己的苦惱，一股腦兒推到無能而又貪污的政府身上去。而且，有時他們明知這樣做會後悔莫及的，也甘心接受共產宣傳的欺騙。這種對於共產主義的姑微， 不管當時情勢多麼迫切， 人民如何愚昧無知，都充份說明了中國人民對錢默吟所代表的那種中國文化已失去了信心。當然，戰爭的嚴重後果——即使在戰時，迹象已很明顯——是民生的極端疲憊，不僅在物質上，在心理上亦然。中國傳統精神的衰微，終於造成了共產主義的崛興，征服了 整 個 大 陸。然而，老舍是如此忘不了日本的侵略，以及漢奸走狗的罪惡滔天，竟完全忽視了這一現實；結果全部小說的道德氣氛變得過份樂觀和不眞實。

自從共產中國成立後，老舍憑着靦顏的阿諛奉承，得以確保文壇的高位 。 他和其他一些重要的作家不同（他們不是放棄寫作，就是經過長期痛苦的沉默後才又嘗試寫作），老舍在五零年代，一直很活躍，不過顯然不太顧慮到藝術良心問題了。他創作了一連串描寫在共產主義下，中國人民和土地獲得翻身的劇本，「方珍珠」，「龍鬚溝」，「春華秋實」，「西望長安」等都是好例子。尤以「龍鬚溝」一劇，因爲是刻劃北京一個貧民窟的新

生，贏得了批評家和觀眾的一致讚美，老舍也被許爲「人民藝術家」。因此，有好長一段時期，老舍使人覺得，他已經很愉快地適應了在共產黨統治下那種忙碌而又空虛的生活，一點也沒有自覺到，文化革命一來，自己便會丟了性命。

## 巴金

自從一九四〇年「秋」出版以來，巴金逐漸成爲一個重要的小說家。不過在抗戰初期，巴金仍然是一個宣傳氣息甚重的作家。一九三八年，他仍然在寫「秋」的時候，又開始了另外一個長篇「三部曲」的準備工作，目的是具體描繪抗戰初期的愛國經驗。「火」的第一部是在一九四〇年十二月出版的；第二部則在一九四一年元月。第一部裏有兩個上海女學生，一名朱素貞，一名馮文淑，以及她們的朋友，通通以抗日宣傳隊員的姿態出現。隨着上海的淪陷，這一個學生組織也轉入地下。朱素貞的愛人劉波繼續留在上海，其他的人終於奔赴內地。第二部是描寫她們在抗日前線所作的文化宣傳，以及打游擊等等戰鬪經驗。

關於「火」的第一部，巴金在「後記」中這樣說：「我寫這小說，不僅想發散我的熱情，宣泄我的義憤，並且想鼓舞別人的勇氣，鞏固別人的信仰。我還想使人從一些簡單的年輕人的活動裏看出來中國人的希望。老實說，我想寫一本宣傳的東西。但是看看寫完的十八章，自己也覺得這工作失敗了。」[一八]

有關「火」的第二部，巴金以同樣抱歉的語調說：

> 這是一本宣傳的書，但也是一個失敗的工作。爲了宣傳，我不敢掩飾自己的淺陋，就索性讓它出版，接受嚴正的指責。[一九]

儘管巴金是一個眞誠的愛國份子，從這些言詞裏，顯見他是出於責任感來從事宣傳工作，而個人卻沒有得到什麼滿足。「火」的風格和行文雖然平淡無奇，但前兩部，因爲革命浪漫的陳腔爛調

較少，比起「愛情的三部曲」來，要高明得多。

「火」的第三部，於一九四三年脫稿，一九四五年才出版。這部份其實可以視爲一本獨立的小說，雖然書中女主角仍是朱素貞和馮文淑二人。同時，朱素貞最後決定重回上海，繼續劉波在上海未完成的工作，因爲後者被特務殺害了。不過，這兩個女孩子長期逗留在遠離前線的昆明，在小說裏，有一段很長的時期，不是積極的愛國工作者；她們主要是用來做一個姓田的家庭發生的悲喜事件的目擊者。田惠世——一個模範基督徒——才眞正是第三部的主角。他的妻子和三個孩子都很愛他，可是在一次空襲中，二兒子不幸喪生，這使得一向樂觀而又看來很健康的田惠世受到打擊不小，終於發高燒病倒了。因爲用錯了藥，越發加重了他發現太遲了的肺結核症，加速了他的死亡。雖然小說有些地方太過於傷感氣質，像這樣一個好人的單純故事，頗有一些感動人的部份。

巴金知道中國知識份子對於基督教沒有好感，因此在第三部的「後記」裏這樣說：「這本書的讀者可能會認爲我是一個基督徒，那是大謬不然的。[20]」不過，正因他揀選了一個模範基督徒作主角，說明了巴金在對人的問題上，看法漸趨成熟。（巴金曾經在戰前寫過一篇取名爲「鬼」的故事，主角是一個虔誠的日本佛教徒，給寫成是一個可憐兮兮的逃避主義者。因爲懦弱和膽小，他放棄了他早年的社會主義觀和革命思想。）在小說裏，田惠世常常和無神論者馮文淑就有關基督教義的問題發生辯論。在他死前，他要求文淑繼續替他把那份既愛國又傳教的雜誌辦下去；文淑因爲信仰不同，加以拒絕。惠世說：「這有什麼關係呢？基督徒不基督徒都是一樣的，只要你相信愛，相信眞理，只要你願意散播生命種子，鼓勵人求生，又有什麼分別呢？」[21]這便是巴金所採取的一個嶄新的立場。

巴金一向在小說中歌頌愛和眞理，那麼新的巴金和舊的巴金

到底有什麼不同呢？——不同的地方在他對於愛的意義更深一層的瞭解，和他對於人類境況更加具體與實際的看法。隨着年齡的增長，巴金的心境日趨平和，同時對於早年革命熱誠以及烏托邦式的理想（即認爲只要改變中國的政治和社會制度，人民就會得到幸福），不再存天眞的想法。一九四四年，巴金結了婚，那年他四十歲。從後來小說中可以看出，他的興趣漸從抽象的浪漫課題，轉到具體的婚姻問題上去，這應歸功於成家對於他人生觀的改變。自從一九四四年開始，巴金一直保留着當初對「安那其主義」博愛的看法——那就是，這個世界需要一點更多的同情、愛和互助。但信仰雖無改變，態度倒改變了：他放棄了安那其訴諸暴力的政治行動。因爲才華所限，他此時尙不能稱做一個深刻的小說家，不過他已經變得敦厚。而且，在中國小說界而論，算得上是出色的一個了。

隨着政治態度的改變，巴金丟開了革命課題，開始專寫「小人小事」（一九四四年出版的短篇集子）；不過這一書名，用來描述他自從「火」以來寫下的三本小說（「憩園」、「第四病室」、「寒夜」）的內容也是合適的。在這四本書裏，有很多地方我們可以看到巴金觀察力突飛猛進，對於抗戰期間發生在小人物身上種種不如意，哀傷和悲劇，描寫精細入微。舉例來說，在「鷄與豬」這則短篇（收在「小人小事」）內，巴金敍述了一個寡婦，如何在後院裏飼養了幾隻鷄和一頭豬，來貼補家用的不足。一個鄰居的男孩子常來作弄這些動物，房東又藉此要求增加房錢。當寡婦沒有答應這一要求時，房東便下令傭人來加害這頭豬，不斷的折磨下，這頭豬終於被踢死。到了月尾，寡婦飼養的家畜，衹剩下了一隻鷄，衹有搬家了事。像這樣一個平淡的故事，巴金卻能夠留給我們一個不可磨滅的印象。那個被生活擊敗的寡婦，她的小氣和她的哀傷都令人難忘。

「憩園」（一九四四年）是巴金這三個長篇中最差的一個。

雖然小說顯示了作者新的成熟，文體卻像以往一樣的平淡，悲劇性的主題也沒有得到適當的發展。小說以平行式的雙線進行，把先後居住在一所名叫「憩園」房子裏的兩家人的命運，串聯在一起。姚國棟是憩園的新主人，他家中有新續絃的太太，一個前妻遺下的十歲剛出頭的小男孩 。 這位續絃太太是個極其敏感的女人，她面臨一個棘手的問題，不知如何管教一個桀傲不馴的男孩子。如她稍爲嚴苛一點就會給人看作一個狠心的後母 。 最糟的是：這小男孩的外婆，無緣無故怨毒看她，一方面盡量縱容自己的外孫。姚國棟是個優柔寡斷的男人，對於妻子的難題，愛莫能助。最後小男孩淹死了，姚國棟自食其果，遭到了無可彌補的損失，不過對於妻子，在故事結尾時，卻滋生了一種新的愛情。

「憩園」舊主人的悲劇遠爲生動。楊三老爹是典型的舊式紈袴子弟，到死時， 已變成一個乞丐兼小偸， 祇有他的小兒子送終。小說最動人的一場，是小兒子倒敍父親貧病潦倒的經過。在家產蕩然後 ， 楊三老爺又靦顏地用他太太的錢 ， 去豢養一個姨太太，間或潛回憩園，跟妻子爭吵，設法算計她的首飾。大兒子站在母親一邊，對父親恨之入骨。當他負擔起一家生計時，斷然拒絕自己的父親再入家門。在貧病交迫之下，懺悔中的父親不敢再求妻兒的寬恕，死於一間破廟之內。

在開展第二條主線時，巴金的筆觸有一種新的柔和。跟「春」、「秋」兩部書內的那些壞長輩比較起來，楊三老爺沒有經過漫畫式的醜化，儘管他的哀傷是經過誇飾了的。在「春」、「秋」兩書內，巴金是完全同意覺民、覺慧兄弟們，站起來反抗那些壞長輩的。在「憩園」一書中，他對於理直氣壯的楊家大兒子的全無孝心，隱含了一點批判。不過巴金這個人道主義的小說家，尙不能稱做探索道德問題的戲劇家。只要我們稍稍回憶一下，勞倫斯在「兒子與情人」一書內，如何微妙地探討了被擯斥的父親同他兒子的關係時（在該書內，自以爲是的兒子，同樣和母親採

取一條戰線），我們馬上發覺，巴金對於他筆下的悲劇素材，處理尙欠週到。

「第四病室」脫稿於一九四五年，一年後出版。這本書雖然不像契可夫的「第六病室」那樣去探索道德上或者哲理上的自滿問題，它仍是對於身體病痛和折磨的一本眞切紀錄。在這本書內，巴金——這位過去一直倚賴書本獲取靈感的作家——已經能夠敏銳地觀察到週遭的世界，小心翼翼地專注於有意義的細節，同時不着痕迹地狀擬角色間的方言特色。小說的背景，是內地一所設備不全的醫院內一間三等男子病室，有十二張病床。說故事的是其中一個病人，他用日記的體裁，記下了三星期的住院經驗。病房內彌漫了尿騷臭以及各種穢膩的怪味，而病況簡單的病人跟有傳染病的人混雜在一起。一個被嚴重炙傷的病人，因他服務的公司拒付醫藥費而死去。一個年老的素食者，因患梅毒潰爛症，住院未久即告死去。一個二十二歲的青年農夫，原來是到城中來謀生，因斷臂而住院，卻因爲在另一家醫院傳染到傷寒，在神志不清的情況下死去。

從上所述，我們得到的印象是這本小說是對於戰時醫院管理不善的一種控訴，以及對於那些和病患者福利有關的負責單位痲木不仁的一種譴責。事實卻不是這樣。病人相繼死去，不僅因爲病人貧窮，也由於醫院本身的貧窮。醫生和他的助手們，空有濟世之仁，卻不能救治病人，因爲醫院缺乏經費來添購必須的藥品。小說的主角是女實習醫師楊大夫，她對於病人極表同情。當那位寫日記的病人要離去的時候，把一本有關印度甘地的書贈送給他，又說：

> 我喜歡這本書，它把甘地寫得可愛極了〔她指着「在甘地先生的左右」〕。他多麼善良，多麼近人情，他眞像一個慈愛的母親。眞正的偉人應該是這樣的。你常常讀這本書，就彷彿你自己在甘地身邊一樣，會使你變得善良些，純潔些，或者對別人有用

些。㉒

隨着寫日記的病人出院，讀者闔上書，仍滿心爲這位女醫師的善良而感動。

「第四病室」可能使人想起曹禺在戰爭初期的名劇「蛻變」。這齣戲無獨有偶的，也是寫一個英勇的女醫生，以及在她影響之下，內地一所腐敗又不上軌道的醫院，變得整潔完善起來。這齣戲受到觀眾的熱烈歡迎，因爲當時的觀眾，從一所醫院的改變，看到了未來中國的寓言，又從丁大夫身上，看到一個模範的醫生，爲了愛國貢獻了一己所有，甚至於她的親生兒子。然而就戲論戲，「蛻變」祇是不折不扣的宣傳品：丁大夫過於理想化，不在話下，而那所醫院和戰時的中國也無任何關係。「第四病室」裏的楊大夫卻相當寫實，醫院裏的情形亦然。在這醫院裏面，我們看到以下的人物：那些尙爲稱職的醫師，對於病人的痛苦，束手無策；那些大驚小怪、好心腸的護士們；還有看慣了死亡病痛、反應近乎麻木的醫院清潔人員；以及各式各樣一會兒痛哭，一會兒要尿盆，一會兒又互相調侃笑謔的病人。巴金在書中抓住了痛苦人生中一些不愉快的現實。更重要的是：他已經能夠用同情的筆觸，來描繪發生在污穢病室中種種仁慈或者殘忍的行爲。

在「憩園」和「第四病室」兩書裏，巴金記錄了小人物的悲劇，不過可惜的是作者太着眼於同情，阻礙了他對「眞實」再進一步作全面性的探討。他只是滿足於表現人的痛苦和死亡，以及證明愛和仁慈終究會戰勝一切。他旣無能力，亦無興趣給我們在痛苦與愛心狀態下的赤裸裸的人性作一個心理上的完整性交代。因此在「秋」和上述那些值得一讚的小說之後，「寒夜」仍然可算令人驚喜，因爲在是書中，巴金充份證明了自己是一個嚴肅的小說家。

巴金是在一九四四年到一九四五年的冬天，開始「寒夜」的

寫作的，不過一直到兩年後才脫稿，全書在戰後馳名的雜誌「文藝復興」上連載（第二卷第一期到第六期，亦即一九四六年八月到一九四七年正月），然後在一九四七年三月，正式出書。這的確是一本嘔心瀝血充滿愛心之作。巴金一直對於自己善於「掘發人性」（一個他喜歡用的片語），而感到自豪。在「寒夜」裏，人性的秘密，終於被他發掘出來了。

小說探討了一種熟悉的處境，那便是中國尙有許多家庭，並沒有完全擺脫傳統的生活方式。男主角毫無出眾之處，這種人在戰前、戰時、或者戰後到處得見。他是個大學畢業生，無法在社會中出頭，以菲薄的收入來維持一家的生計。他的問題倒不是不能安貧樂業，而是無法協調妻子和母親間的齟齬，這兩個女人同時熱愛着他，祇不過彼此之間仇隙甚深而已。岳母大人在美國可作笑話來講，但在中國，一個年輕的妻子，必須朝夕和婆婆相處，的確不是一件有趣的事情。婆婆善妒，事事皆要插手，終於從每天的磨擦，演變至無可挽救的悲劇。在「寒夜」裏，巴金從這三個常見的角色間，編織出一齣動人心弦的戲劇來。

三十四歲的汪文宣，和他的妻子、母親同住在戰時重慶出租樓房的二樓上，汪文宣在一家半官方的出版社裏當校對。他有一個十三歲的兒子，在學校裏住讀。無論在家人或者同事之間，他都是一個「老好人」。因爲這種懦弱的性格，他唯一調停妻子樹生和婆婆之間衝突的辦法，是博取她們的可憐。有很多地方，文宣看來是「激流」中高覺新的翻版（高覺新在該書內，是個默默吃苦的好人）。但是，高覺新幾乎由頭到尾活在一個背着光的世界裏，他無法博取讀者的同情，因爲他任憑命運的擺佈，從不掙扎。汪文宣卻具備了一個柔順的小人物的堅忍無私，因此帶有杜斯妥也夫斯基「白癡」中主人翁的悲劇性格。儘管沒有成功，他畢竟曾設法改造環境。甚至兩書的悲劇處境也很類似：兩個同時極愛他的女人，卻不能夠看在他的份上彼此相愛。巴金的男主角

缺乏了密希金親王（Prince Myshkin）的坦率，或者說，預言式的智慧，因爲他患的不是癲癇症，而是肺結核。這種病不會給他的意識世界帶來一種神秘性的靈光。不過，這種症候卻使患者包圍在一種愛與死的氣氛中，使他從日常事件中，發掘出意義來。巴金在處理男主角這一方面的性格時，是相當稱職的：一方面汪文宣意識到自己病勢日益惡化，一方面他對婆媳間的爭吵特別的敏感。

故事一開始，汪文宣在深秋的重慶街頭，聽到解除警報的信號後，獨自步行回家。一路上，他不斷的想起妻子昨晚突然離家出走這件事。雖然已是三十四歲的年紀了，樹生看來還很年輕。在新婚不久期間，夫妻兩人在上海渡過一段舒服的小家庭生活。自從遷居重慶後，情況逐漸惡化，而一九四四年卻是最糟的一年。不久，日軍即對湘、桂兩省，進行猛烈的攻勢，甚至會直接威脅重慶的安全。樹生在一家銀行當秘書，薪給比他高，社交生活也較他活躍。這不能完全怪樹生，因爲她需要享受和快樂，而這一點文宣無法滿足她。同時又因爲文宣的母親不斷的冷嘲熱諷，也使樹生覺得自己的家庭實在呆不住。

譬如昨天晚上，樹生因爲婆婆迫着要她說出，一封看來是情書的信，出自何人手筆時，憤而離家出走了。文宣的母親，極力反對樹生的社交生活；此外，在做婆婆的眼中，文宣和他的妻子，因爲沒經過傳統的結婚儀式，不能算是正式夫妻。文宣的母親守寡多年，遂對於兒子滋生了一種保護性的、充滿妒意的母愛，對任何與她兒子有肌膚之親的女人都採取敵視態度。文宣邊走邊想，除了懇求母親妻子之間互相容忍一番外，可說一籌莫展。

同一天晚上，文宣做了場惡夢：似是敵人的部隊，已經打到重慶來了。他和妻子兒子參加了逃難的行列。他的母親卻跟他們走散了，她躺在路邊，中間隔着關山一般的行人和車輛。文宣設

法想救母親，可是他的太太說時間來不及了，想把婆婆扔在原地。當文宣一心想搶救母親時，樹生果眞如她所言，領着孩子走了。文宣剛準備趕上她母子倆，驀然從睡夢中驚醒過來。

前面所說的，便是「寒夜」一書開始時的兩章，其主題已經清楚點明。以後的二十九章，藉着微妙刻劃的事件，來發展這個主題。在設計這一悲劇時，巴金把重心放在這三個主角身上，很少有其它的情節，分散讀者的注意力。當然，書中除了這三個主角外，還有別人。譬如文宣的一個朋友，因爲新娘忽然去世，精神潰頽，夜夜在小酒店中借酒消愁，最後爲一輛卡車輾斃。另外一個文宣的同事，染上霍亂，在一家擁擠的臨時醫院中，因爲無人及時搶救而立即死掉。但即使這兩樣事件也不是隨便加插，以增加悲劇氣氛的。這兩個小插曲，是與文宣的悲劇相一致的，因同樣是肉體和情感崩潰的事件。它們同時又襯托出抗戰末期住在內地人民普遍遭遇到的病痛和悽慘，諸如貧窮、對人命的賤視；巴金嘲弄地讓文宣在和平降臨後的幾天內死去，以致最後勝利來臨時，使人不但覺得意外，而且毫無意義。

樹生在聽取了丈夫的請求後，於次日回家。在巴金的處置下，樹生的問題，是相當富於通俗小說的浪漫成份的：她年輕，希望活得痛快。她銀行裏的頂頭上司要跟她結婚，雖然她並不怎麼愛他，可是就各方面來說，他可以供給她較爲充實而單純的生活。這位上司要調到蘭州去的時候（正當重慶受到日軍的直接威脅），要求樹生跟他一同離開。經過了幾天幾夜的反覆攷慮，她答應跟他一同離開重慶。部份的原因，是她在蘭州的薪金，可以支撑文宣的家用，因爲他病勢惡化，已經無法工作。樹生的難題，當然是通俗小說裏的老套——妻子的責任和浪漫幻想之間的衝突。她最後從蘭州寫了信回來，要求文宣解除婚約，也顯得庸俗㉓。不過，雖然她有一套不切實際的自圓其說，處身在那個家庭裏面，她自始至終存心是十分善良的。她愛文宣，也愛她的

獨子，儘管後者對她頗爲冷漠。 有時候， 她極力漠視婆婆不停的嘀嘀咕咕。如果文宣稍爲堅強一點，像一個男子漢的話，她很可能一直和他廝守下去。她像是一堆極其委婉的女性黏土，祇消有一種稍具陽剛的手，把她雕揑一番，她便會效忠到底。她的悲劇是：縱然文宣極端需要她，也愛她之至，可是他無私的善良性格，使她考慮任何問題時，面臨太多的自由。如果文宣振奮他的意志，或者更積極的向她表示需要她，也許樹生就會不顧婆婆的干擾，繼續和文宣相處下去。事實是，樹生棄夫別子所追求的，最後也成了浪漫的幻象而已。因爲幾個月後，她重回重慶時（她畢竟沒有嫁給她的上司），文宣已經去世，她的婆婆和兒子也不知去向。

就我們以上的分析來看，文宣的母親彷彿是一個惡婦，其實她是個善良而又充滿愛心的母親。她過了五十多年舊式中國婦女三從四德的日子，不知道自由爲何物（因爲她的幸福與兒孫不可分開），因此她不能瞭解自己媳婦對自由的嚮往。她反對樹生的社交生活，爲的是這種生活代表了三從四德以外的另一種生活。她同時憎恨樹生所受的高等教育，這使得媳婦腦袋裏充滿了怪誕的思想。她簡直想不通，兒子居然娶了一個跟她截然不同的女人爲妻。樹生離家出走後，她設法彌補這一位置，不斷安慰他，替他打氣，關切他的需要。她親自替他燉鷄湯，噓寒問暖，在任何一方面她都是無微不至的。然而正因爲她不能減輕文宣精神上的創傷，當母子聚在一起，平靜地談着話，用空言互相安慰時，正是小說中最感人的場面了。

「寒夜」是牢牢植根於日常生活中的創作。讀者在目擊男主角一步步走向身心交瘁的境地時，簡直不忍卒讀。因爲和一般中國家庭生活太過逼肖，所有柔和、傷痛的場面，遂具備了動人的力量。憑着這一小說 ， 巴金成爲一個極出色的心理寫實派小說家。又由於他僅僅致力於表現他所瞭解的眞象，並無意於追索更

具野心的哲理意義，他遂同時增添了一層象徵上的意義：故事中三個人物的命運，不單是中國最失敗、最絕望的黑暗時期內的一則寓言，同時也是一齣道德劇（morality play），寫平常人（Everyman）在行「仁愛之路」時所必要面對而無法克復的困難。

「秋」是巴金所寫的表達憤怒最好的小說，「寒夜」則是他創作的最偉大的愛的故事。因爲愛能夠超越憤怒，代表了較爲廣泛的瞭解，「寒夜」的成功，因此更見高超，更見成熟。小說出版時，巴金正好四十三歲，照理說，他該還有幾十年創作生活可過的。他不再是一個着了魔那樣的急就章作家，不再是爲了發洩毫無根由的忿恨的革命宣傳家。他變成了一個細膩的匠人，深具同情心的寫實主義者。儘管他仍然相信眞理比藝術重要，可是他同時也領會了這一個道理：一個藝術家，只有照實的去描寫生命，去探索人心的隱蔽處，去灼照人生中愛的道路，才能夠爲眞理服務。可是，一九四九年來，共產黨在思想和文藝方面定了史無前例的「天下一統」局面，巴金自然再不能依着這種新信念去寫作了。

在過去，巴金對於共產主義作了不經意的貢獻，可惜在共黨的眼光中，他是個不太正確的作家。他的革命熱誠，從來沒有符合過黨的路線；他的人性主義，傾向於小資產階級的感性。因此，他兩度被派往朝鮮，去改造他對世界的看法，去親歷其境體認黨和中國人民「愛好和平的英雄主義」。從他後來所作的韓戰印象看來，經過改造後的巴金，似乎下定決心，徹底改造自己，因此他賦予中國和北韓士兵一種超人的力量和堅忍，同時以極其醜惡的色彩，來詆譭美國。下面所引一節，是他對美國進行細菌戰的一篇個人證詞：

> 我們看見在零下十七度的雪地上產卵的帶病菌的小蒼蠅，我

> 們看見被投在高山上的成堆的死魚，我們看見從雪地捉來的成千的跳虱，我們看見帶鼠疫桿菌的死鼠，我們也看見美國飛機投擲下來的各種類型的細菌容器……還有那許多帶黴菌的樹葉，包在紗布裏的鷄毛，帶病毒的烏鴉和喜鵲，帶細菌的蒼蠅、蚊子、猪肉、狐狸，以及其他不容易說出名字來的奇怪東西。這些眞憑實據，說明一件事實：美帝國主義者不僅想滅絕生活在這個國土上的人民，他們還想使生長在這個國土上的植物和牲畜一起死亡。㉔

當我們想到一個曾經一度效忠眞理的作家，居然編織起在零度以下的天氣，看到蒼蠅繁殖的淺薄謊言時，不免爲巴金感到悲哀。不過，想到共產政府居然要求，並且接受了這一種形式的夢話，來作爲有效的反美宣傳，就令人覺得共產黨的作爲更可悲了。㉕

## 第十四章附註

❶茅盾在抗戰期間，生活頗爲動蕩不安。上海淪陷後，他長途涉跋，轉自香港到長沙，然後再去武漢。在那裏，他和朋友合辦了一份雜誌，叫做「文藝陣地」。當他們決定將雜誌移往廣州時，茅盾在一九三八年二月，親自到廣州去了一趟，不過他隨即移居香港，主編「立報」副刊。一九三八年底，新疆有一家大學請他出任教務長，他在那裏住了一年。一九四〇年五月，他離開新疆，前往延安，在魯迅藝術學院，講學了一小段時期。不過同年的十月，他又到了重慶。一九四一年春季，隨着新四軍事件的發生，他離開了戰時的陪都，再赴香港，一直到珍珠港事變爲止。一九四二年春季，他自香港逃往桂林，九個月後，他又在重慶定居下來。讀者如有興趣進一步研究茅盾在戰時的生活，請參考葉子銘，「論茅盾四十年的文學道路」，頁一三六——一五八。

「第一階段的故事」係茅盾第一次逗留香港時寫成，一九三八年在「立報」連載；一九四五年在重慶初版出書。「腐蝕」是一九四一年夏

天，茅盾二度滯留香港時寫成，同年在香港的一份雜誌「大眾生活」上連載。「霜葉紅似二月花」脫稿於一九四二年的桂林，據說作者是爲了籌措前往重慶的旅費而寫的，一九四三年由桂林華華書局出版。以上資料，係根據北京一九五八年出版的「茅盾文集」第四卷——第六卷。關於上述幾本小說的寫作期間、初版日期，一直等到這部「文集」問世後，方才正式釐定清楚；晚近文學史家，如王瑤、劉綬松、曹聚仁等，悉以爲「霜葉紅似二月花」寫在「腐蝕」之前。

㊁「第一階段的故事」，一九四八年上海版。

㊂「腐蝕」，一九四六年大連版，頁一七〇——一七一。

㊃杜牧的詩句是「霜葉紅於二月花」。

㊄請參閱「新版後記」，「茅盾文集」第六卷，頁二五五——二五九。

㊅「霜葉紅似二月花」，一九四七年上海版，頁二一四。

㊆「長河」，一九四九年開明版，「長河題記」頁一。

㊇同上，頁二十——二十二。

㊈就我所知，此一部作品的四章，曾在雜誌上連載過的，計爲：「赤魘」、「雪晴」、「巧秀和冬生」、「傳奇不奇」。最後兩篇曾刊於一九四七年間，北京出版的「文學雜誌」第二卷第一期、第六期。

㊉參閱馬逢華，「回憶沈從文教授」，載「自由中國」雜誌十六卷第三期（一九五七年二月），頁九十七——一〇一。這一篇文章對於共產黨執政初期，沈從文的遭遇，有極動人的報導。

㊀㊀參閱趙燕聲在「當代中國小說戲劇一千五百種提要」所寫的老舍小傳（頁八十五）。

㊀㊁「火葬」，序頁六。

㊀㊂同上，序頁三。

㊀㊃同上，頁七十七。

㊀㊄「偷生」，頁四五八。

㊀㊅同上，頁一〇八。

㊀㊆同上，頁三五三——三五四。

㊀㊇「火」（第一部）頁二五。

㊀㊈「火」（第二部）頁二九。

㉚「火」（第三部）一九五一年開明版，頁三四三。

㉛同上，頁二八六。

㉜「第四病室」，頁三五六。

㉝「寒夜」，頁二九九。

㉞巴金，「生活在英雄們的中間」，頁八。

㉟儘管如此，巴金一九五八年開始即受到批判鬪爭。詳情見丁望，「中國三十年代作家評介」（香港，一九七八），巴金章。

# 第十五章　張愛玲（1921—）

夏濟安譯

張愛玲的「秧歌」英文版（據聞作者先用英文創作，然後再譯成中文）一九五五年春季在美國出版，一般報紙都予以好評。「秧歌」作風嚴肅，銷路當然比不上同時期以中國爲背景可是更迎合大眾趣味的兩本小說：韓素英的「生死戀」（*A Many-splendored Thing*）以及賽珍珠的「慈禧太后」（*Imperial Woman*）。報界的捧場，本不足爲奇；美國報界每季都要挑出十幾本新出的小說，亂捧一陣。除了報界的好評以外，美國文壇對這本書似乎不加注意。「秧歌」眞正的價值，迄今無人討論；作者的生平和她的文學生涯，美國也無人研究。但是對於一個研究現代中國文學的人說來，張愛玲該是今日中國最優秀最重要的作家。僅以短篇小說而論，她的成就堪與英美現代女文豪如曼殊菲兒（Katherine Mansfield）、泡特（Katherine Anne Porter）、韋爾蒂（Eudora Welty）、麥克勒斯（Carson McCullers）之流相比，有些地方，她恐怕還要高明一籌。「秧歌」在中國小說史上已經是本不朽之作。

「秧歌」的題材是中國共產黨統治下的農村生活。誰要是把作者過去的作品拿來一看，一定會覺得奇怪：因爲作者似乎並不常寫和政治或農村有關的東西。多少年來，她只以一本書出名：短篇小說集「傳奇」，其內容大多有關上海中上階級的生活以

及中日戰爭時期香港的情形。在共黨竊據大陸之前，她和農村似乎也沒有發生甚麼關係。張愛玲的家世和大多數中國現代作家不同：她出身閥閱門第，她家既有前朝的豪華，又復很早接受了西洋文化。從她兩篇自傳性質的散文（「私語」和「童言無忌」）看來，她的父親該是名門之後，而且和滿清宮廷關係也頗密切。他對於西洋文學，似乎也略有認識。（張愛玲有一天發現她父親的藏書中有一本蕭伯納的 *Heartbreak House* ，上面有他的英文簽名，並用英文寫下購買年月等。）可是張老先生既然享有中國舊派紳士的特權，難免也沾染上紳士的惡習。她的母親在當時應該算是一個了不起的女子：張愛玲年齡還很小的時候，她母親和她姑姑姐妹二人到歐洲留學去了。她恐怕是對家庭不滿，才肯拋下兒女，遠涉重洋去讀書的。她丈夫抽上了鴉片，而且討了一個姨太太。母親雖然不在身邊，張愛玲的童年生活想必過得還有趣。她常常看到穿得花枝招展的妓女 ， 到她父親的宴會上來「出條子」。她有個弟弟，年齡比她小一歲；弟弟的性格比較柔弱，在腐化的環境中，難以上進。

張愛玲（一九二一——）八歲那年，母親游學歸來，她家也從天津搬到了上海。她父親那時痛改前非，把姨太太遣走，而且拚了命把鴉片戒掉。父母既已言歸於好，張愛玲的生活也就恢復正常。可是不久父親故態復萌，母親忍無可忍，毅然辦理離婚手續之後，再度去法國。張愛玲那時在中學讀書，智識已開，更感覺到失掉母愛的痛苦；但是好在她姑姑這次沒有跟去，還可以給她一點安慰。

她父親重婚後，這位敏感的少女感覺到更不痛快：

> 我後母也吸鴉片。結了婚不久我們搬家搬到一所民初式樣的老洋房裏去，本是自己的產業，我就是在那房子裏生的。房屋裏有我們家的太多的回憶，像重重疊疊複印的照片，整個的空氣有

> 點模糊。有太陽的地方使人瞌睡，陰暗的地方有古墓的清涼。房屋的青黑的心子裏是淸醒的，有它自己的一個怪異的世界。而在陰陽交界的邊緣，看得見陽光，聽得見電車的鈴與大減價的布店裏一遍又一遍吹打着「蘇三不要哭」，在那陽光裏只有昏睡。㊀

因爲生活苦悶，張愛玲讀書很用功，同時幻想以寫作成名。她中學畢業那一年（一九三七），母親從歐洲回上海。現在她在父母之間有個選擇，可是她心嚮母親，親友間無人不知；她父親和後母想拉住她不放，拉不成，就由妬生怒。她同後母吵了一架，又給父親重重的打了一頓；打完之後，又給父親關了起來，喪失了自由，她覺得人都老了幾年。她體會到做瘋人的味道，同時幻想她如何能學「三劍客」、「基度山恩仇記」和中國舊小說裏的人物那樣，可以逃出牢獄，重獲自由。關於那時候她的心境，她有一段描寫：

> 花園裏養着呱呱追人啄人的大白鵝，唯一的樹木是高大的白玉蘭，開着極大的花，像汚穢的白手帕，又像廢紙，抛在那裏，被遺忘了，大白花一年開到頭。從來沒有那樣邋塌喪氣的花。㊁

她後來患痢疾，可是她父親不替她找醫生，也不給她買藥。她禁閉了差不多一秋一冬，最後，快到陰曆年的時候，她逃走了。她叫了一輛黃包車，一直拉到母親那裏，她雖然好久沒出門，倒沒有被車伕敲竹槓，自己高興「還沒有忘了怎樣還價」。

從此以後，她再也沒有回到她父親的家。她繼續用功讀書，考取了倫敦大學的入學考試（倫敦大學那時在上海舉行招生考試），因爲歐戰關係，英國沒有去成，她改入香港大學。香港那地方，比上海更要五方雜處，她所認識的人也更多了。港大的學生有歐亞混血兒，有英國、印度和華僑富商的子女，這些人物在她小說裏有時也出現。她大三那一年，太平洋大戰爆發，香港淪陷，她和同學們都在宿舍裏被禁閉過一個時候。她後來回上到

海，開始從事寫作。那時候上海文人不是受日本帝國主義所利用，就是那些只談風月的周作人派散文作家，寫作的環境當然並不好。但好在那輩本來氣燄囂張的左派批評家倒銷聲匿跡了，張愛玲可以不受左派理論的影響，安心培養自己的「風格」。一九四三年到四五年，她是上海最走紅的作家，經常在「雜誌」、「萬象」、「天地」等月刊上發表文章。除了「傳奇」（一九四四）外，她出了一本散文集「流言」（一九四五）。「傳奇」增訂本在一九四七年出版，一九五四年香港天風書店重版，題目改成「張愛玲短篇小說集」。

張愛玲早年的生活並不快樂，虧得她毅力堅強，沒有向環境屈服；後世讀者能夠讀到她的作品，應該覺得幸運。一般青年女作家的作品，大多帶些顧影自憐神經質的傾向；但在張愛玲的作品裏，卻很少這種傾向。這原因是她能享受人生，對於人生小小的樂趣都不肯放過；再則，她對於七情六慾，一開頭就有早熟的興趣，即使在她最痛苦的時候，她都在注意研究它們的動態。她能和珍奧斯汀一樣地涉筆成趣，一樣地筆中帶刺；但是刮破她滑稽的表面，我們可以看出她的「大悲」——對於人生熱情的荒謬與無聊的一種非個人的深刻悲哀。張愛玲一方面有喬叟式享受人生樂趣的襟懷，可是在觀察人生處境這方面，她的態度又是老練的、帶有悲劇感的——這兩種性質的混合，使得這位寫「傳奇」的年青作家，成爲中國當年文壇上獨一無二的人物。

張愛玲在差不多剛會執筆的時候，就不斷編故事，畫圖畫。據她自己說，她七歲那年，就在編一則以隋唐爲背景的歷史小說。這種寫作興趣的早熟，可以和白朗蒂姐妹相比。年歲漸長，她又試寫各樣的通俗小說，從鴛鴦蝴蝶派章回小說一直到叫喊革命口號的普羅小說。把文字好好地活用，固然給她極大的樂趣；但是畫人物畫也使她很得意。「流言」裏面有好幾頁人物素

描，都是些她在上海香港所見到的人物 ； 她的描繪能夠把握重點，而且筆觸輕靈， 不浮不亂。 她假如好好地受過一些圖畫訓練，可能成爲一個畫家。

張愛玲從小就用文字、圖畫來記錄她自己看到的世界，因爲她對這個世界給予她的感官享受，非常愛好。她有一篇散文，描寫上海虹口日本布店所發售的各種色布，色彩非常華麗。她對於嗅覺的快感，也有同樣強烈的嗜好。這裏可以抄錄她的散文「談音樂」中的兩段文字：

> 氣味也是這樣的。 別人不喜歡的有許多氣味我都喜歡， 霧的輕微的霉氣，雨打濕的灰塵，葱，蒜，廉價的香水。像汽油，有人聞見了要頭昏，我卻特意要坐在汽車夫旁邊，或是走到汽車後面，等它開動的時候「布布布」放氣。每年用汽油擦洗衣服，滿房都是淸剛明亮的氣息；我母親從來不要我幫忙，因爲我故意把手腳放慢了，儘着汽油大量蒸發。
>
> 牛奶燒糊了，火柴燒黑了，那焦香我聞見了就覺得餓。油漆的氣味，因爲簇嶄新，所以是積極奮發的，彷彿在新房子裏過新年，淸冷，乾淨，興旺。火腿鹹肉花生油擱得日子久，變了味，有一種「油哈」氣，那個我也喜歡，使油更油得厲害，爛熟，豐盈，如同古時候的「米爛陳倉」。香港打仗的時候我們吃的菜都是椰子油燒的，有強烈的肥皂味，起初吃不慣要嘔，後來發現肥皂也有一種寒香。戰爭期間沒有牙膏，用洗衣服的粗肥皂擦牙齒我也不介意。㊂

音樂通常都帶一點悲傷意味，張愛玲說她因此對音樂不怎麼喜歡。可是惟其因爲音樂是悲傷的，音樂在她的小說所創造的世界裏佔着很重要的地位。（「秧歌」的讀者當可記得最後一章裏農夫在鑼聲中扭秧歌的慘狀。）她母親是個有修養的音樂家，她自己很小的時候就學鋼琴。在「談音樂」那篇文章裏，她說她喜歡巴哈、莫扎特等古典派作曲家，甚於浪漫派作曲家。足見她的

趣味不凡。可是讀者且不要誤會她像一般教會學校出身自命高貴的小姐一樣，對於「下流」的東西，不屑一顧。她喜歡平劇，也喜歡國產電影；還常常一個人溜出去看紹興戲、蹦蹦戲。那些地方戲的內容是所謂「封建道德」，它們的表現的方式——不論曲調和唱詞——是粗陋的，單調的，但是她認爲它們同樣表現人生的眞諦。文明社會裏，儀式是幽雅了，趣味是繁複了，但是人生的眞諦仍舊不變。中國舊戲不自覺地粗陋地表現了人生一切飢渴和挫折中所內藏的蒼涼的意味，我們可以說張愛玲的小說裏所求表現的，也是這種蒼涼的意味，只是她的技巧比較純熟精巧而已。「蒼涼」、「淒涼」是她所最愛用的字眼。

張愛玲天賦既然靈敏，她所受的又是最理想的教育。她的遺少型的父親，督促她的課業很嚴，她從小就熟讀中國舊詩古文。她的文字技巧，實在得力於此。否則以區區二十幾歲的少女（她開始發表作品是在那時候），把中文運用得如是圓熟自如，是叫人難信的。她的父親逼她學中文，母親又很早把她帶入西洋藝術、音樂、文學的世界。論學問，她當然比不上錢鍾書。太平洋戰爭發生，她輟學的時候，她的西洋文化的智識決不會超過一個美國東部女子大學的優秀畢業生。但是作家所需要的不一定是智識，而是她的人生的教育。換言之，作家應該在日常生活裏能夠吸收材料，保留印象，並且善加利用。人生的範圍是廣大的；巴哈、莎士比亞固然重要，爵士音樂和好萊塢也有它們的重要性；中國舊詩裏所抒寫的情感雖然精緻，申曲裏所表現的人生雖然惡俗，但對於作家而言，它們是同樣有其效用的。張愛玲雅俗兼賞，因此她的小說裏所表現的感性，內容也更爲豐富。

憑張愛玲靈敏的頭腦和對於感覺快感的愛好，她小說裏意象的豐富，在中國現代小說家中可以說是首屈一指。錢鍾書善用巧妙的譬喻，沈從文善寫山明水秀的鄉村風景；他們在描寫方面，可以和張愛玲比擬，但是他們的觀察範圍，較爲狹小。（講

起風格和意象，「秧歌」和「傳奇」又稍有不同，這點以後再討論。）張愛玲在「傳奇」裏所描寫的世界，上起清末，下迄中日戰爭；這世界裏面的房屋、家具、服裝等等，都整齊而完備。她的視覺的想像，有時候可以達到濟慈那樣華麗的程度。至少她的女角所穿的衣服， 差不多每個人都經她詳細描寫。 自從「紅樓夢」以來，中國小說恐怕還沒有一部對閨閣下過這樣一番寫實的功夫。但是「紅樓夢」所寫的是一個靜止的社會，道德標準和女人服裝從卷首到卷尾，都沒有變遷。張愛玲所寫的是個變動的社會，生活在變，思想在變，行爲在變，所不變者只是每個人的自私，和偶然表現出來足以補救自私的同情心而已。她的意象不僅強調優美和醜惡的對比，也讓人看到在顯然不斷變更的物質環境中，中國人行爲方式的持續性。她有強烈的歷史意識，她認識過去如何影響着現在——這種看法是近代人的看法。

她的世界裏也充滿了自然景物的意象。小說裏的人物雖然住在都市，但是他們仍舊看得見太陽，能夠給風吹着，給雨淋着，花草樹木也總在他們眼前不遠。公共汽車乘客懷抱裏的一大捆紅杜鵑，公寓房子的洋灰屋頂上的一盆藤草努力朝天爬，夏天的微風在一個失意的男人紡綢袴褂裏面像一羣白鴿似的「飄飄拍着翅子」——這種小節不但使故事更爲生動，而且使當時的「人」和「地」更能給人一個明確的印象。張愛玲的世界裏的戀人總喜歡抬頭望月亮——寒冷的、光明的、朦朧的、同情的、傷感的、或者仁慈而帶着冷笑的月亮。月亮這個象徵，功用繁多，差不多每種意義都可表示。

張愛玲見了具體事物，固然深感喜悅，她對於人和人之間的微妙複雜的關係，把握得也十分穩定。她誠然一點也沒有受到中國左派小說的影響，當代西洋小說家間所流行的一些寫作技巧，她也無意模倣 。有些西洋小說家專寫意識流 ，即爲她所不取；因爲在意識流之外 ， 還有更重要的道德問題 ， 需要小說家來處

理。人心的眞相，最好放在社會風俗的框子裏來描寫；因爲人表示情感的方式，總是受社會習俗的決定的——這一點，凡是大小說家都肯定，張愛玲也肯定。張愛玲受弗洛依德的影響，也受西洋小說的影響，這是從她心理描寫的細膩和運用暗喻以充實故事內涵的意義兩點上看得出來的。可是給她影響最大的，還是中國舊小說。她對於中國的人情風俗，觀察如此深刻，若不熟讀中國舊小說，絕對辦不到。她文章裏就有不少舊小說的痕跡，例如她喜歡用「道」字代替「說」字。她受舊小說之益最深之處是她對白的圓熟和中國人脾氣的給她摸透。「傳奇」裏的人物都是道地的中國人，有時候簡直道地得可怕；因此他們都是道地的活人，有時候活得可怕。他們大多是她同時代的人；那些人和中國舊文化算是脫了節，而且從閉關自守的環境裏解脫出來了，可是他們心靈上的反應仍是舊式的——這一點張愛玲表現得最爲深刻。人的感性進化本來很慢；國家雖然是民國了，經濟上工業上的進步更是曠古未有，但是舊風俗習慣卻仍舊深入人心。「傳奇」裏每個人都鈎劃得淸淸楚楚，他們給他們的背景一襯托，更顯得栩栩如生；他們的背景是當時的社會經濟情形，是他們的父母，或者廣言之，是一個衰頹中的文化。

上面一節裏，我們把張愛玲短篇小說的特色，作一個籠統的介紹。她的意象的繁複和豐富，她的歷史感，她的處理人情風俗的熟練，她對於人的性格的深刻的揭發——這些特色當然最好用具體例子來說明。「傳奇」裏很多篇小說都和男女之事有關：追求，獻媚，或者是私情；男女之愛總有它可笑的或者是悲哀的一面，但是張愛玲所寫的決不止此。人的靈魂通常都是給虛榮心和慾望支撐着的，把支撐拿走以後，人變成了甚麼樣子——這是張愛玲的題材。張愛玲說她不願意遵照古典的悲劇原則來寫小說，因爲人在獸慾和習俗雙重壓力之下，不可能再像古典悲劇人物那

樣的有持續的崇高情感或熱情的盡量發揮。契訶夫以後的短篇小說作家，大多認為悲劇只是一刹那間的事：悲劇人物暫時跳出自我的空売子，看看自己不論是成功還是失敗，都是空虛的。這種蒼涼的意味，也就是張愛玲小說的特色。她的幾篇諷刺性的短篇小說裏，主角人物在如意的環境裏忽然來了一點小不如意，他的滿懷希望忽然臨時變成失望，這樣他對於人生的悲劇，多少有了認識。但是張愛玲還認眞的寫過幾篇比較長的短篇小說，這裏面她把悲劇意識充份發揮。這幾篇小說我們預備詳細的討論一下，我們可以看看張愛玲的藝術在頂緊張的狀態下可以達到多高的巓峯。

「金鎖記」長達五十頁；據我看來，這是中國從古以來最偉大的中篇小說。這篇小說的敍事方法和文章風格很明顯的受了中國舊小說的影響。但是中國舊小說可能任意道來，隨隨便便，不夠謹嚴。「金鎖記」的道德意義和心理描寫，卻極盡深刻之能事。從這點看來，作者還是受西洋小說的影響為多。

小說的主角曹七巧——打個譬喻——是把自己鎖在黃金的枷鎖裏的女人，不給自己快樂，也不給她子女快樂。她是蔴油舖店老闆的女兒，性情暴躁；小說開始的時候，她已經結婚了五年，丈夫是官宦人家的二少爺，害骨痨的殘廢人。有錢有勢的人家决不肯把女兒嫁給這樣一個病人，七巧家的門第差，而且七巧的哥哥希望妹妹高攀了，自己可以佔些便宜。七巧勇敢的接受了她不幸的命運。她偶然接濟她哥哥，但是不讓他盡情侵佔；對於出身比她好的人的勢利觀念，她只是嗤之以鼻，不加理會。她唯一的安慰是，一旦丈夫去世，分到一大筆錢，她便可獨立自主了。她陪丈夫抽大煙，她自己也上了癮；可是她身體還是正常健康，丈夫不能使她滿足（雖然他們也生了兩個弱小的孩子），而她需要愛，於是她自以為愛上了丈夫的弟弟——姜季澤。那時姜季澤結婚才一個月。這三少爺風流倜儻，不務正業，平日走馬章台，徵

歌逐色，對於丫頭也是毛手毛腳的； 可是對於七巧， 卻是嚴叔嫂之防。七巧伸手去摸他的腿，他只是捏她一把腳，就打定主意立起身走開了。

十年之後，她丈夫婆婆都死了，七巧的苦也熬到頭了。（作者描寫分家吵嘴一幕，有聲有色。）那時她分到了家產，搬出老宅，自立門戶。可是季澤把他名下的一份早就花得差不多了，他現在專誠來拜訪他的寡嫂，向她傾訴愛情。

> 七巧低着頭，沐浴在光輝裏，細細的音樂，細細的喜悅……這些年了，她跟他捉迷藏似的，只是近不得身，原來還有今天！可不是，這半輩子已經完了——花一般的年紀已經過去了。人生就是這樣的錯綜複雜，不講理。當初她爲甚麼嫁到姜家來？爲了錢嗎？不是的，爲了遇見季澤，爲了命中註定她要和季澤相愛。她微微抬起臉來，季澤立在她跟前，兩手合在她扇子上，面頰貼在她扇子上。他也老了十年了，然而人究竟還是那個人呵！他難道是哄她麼？他想她的錢——她賣掉她的一生換來的幾個錢？僅僅這一轉念便使她暴怒起來。就算她錯怪了他，他爲她吃的苦抵得過她爲他吃的苦麼？好容易她死了心了，他又來撩撥她，她恨他 。 他還在看她 。 他的眼睛——雖然隔了十年，人還是那個人呵！就算他是騙她的， 遲一點兒發現不好麼？ 即使明知是騙人的，他太會演戲了，也跟眞的差不多罷？㊃

她一下子覺得心旌搖蕩，可是她這幾年來，不斷的等待，不斷的算計，早就把自己套在金鎖裏面，不論眞愛假愛，她都不能接受。她開始同季澤談生意經，討論金錢的事情，後來發現他在騙她：他的愛是假的。一怒之下，她把手裏的扇子向他擲去，打翻了一杯酸梅湯，濺得他一身。

> 季澤走了。丫頭老媽子也給七巧罵跑了。酸梅湯沿着桌子一滴一滴朝下滴，像遲遲的夜漏——一滴，一滴……，一更，二更……一年， 一百年。眞長， 這寂寂的一刹那。 七巧扶着頭站着

> 倏地掉轉身來上樓去，提着裙子，性急慌忙，跌跌蹌蹌，不住的撞到那陰暗的綠粉牆上，佛青襖子上沾了大塊的淡色的灰。她要在樓上的窗戶裏再看他一眼。無論如何，她從前愛過他。她的愛給了她無窮的痛苦。單只是這一點，就使她值得留戀。多少回了，爲了要按捺她自己，她迸得全身的筋骨與牙根都酸楚了，今天完全是她的錯。他不是個好人，她又不是不知道。她要他，就得裝糊塗，就得容忍他的壞。她爲甚麽要戳穿他？人生在世，還不就是那麽一回事？歸根究底，什麽是眞的？什麽是假的？
>
> 她到了窗前，揭開了那邊上綴有小絨球的墨綠洋式窗簾，季澤正在衖堂裏往外走，長衫搭在臂上，晴天的風像一羣白鴿子鑽進他的紡綢袴褂裏去，哪兒都鑽到了，飄飄拍着翅子。㊄

普通小說家寫到這裏，大可擱筆。一個女人又貪錢，又愛上一個不掙氣的男人——很多好小說是拿這樣一個人作爲題材的。「金鎖記」的上半部，感情與意象配合得恰到好處（從前面引的幾段可以看出來），別人假如能寫這半部，也足以自豪的了。可是對於張愛玲，這一段浪漫故事只是小說的開頭。在下半部裏，她研究七巧下半世的生活；七巧因孤寂而瘋狂，因瘋狂而做出種種可怕的事情，張愛玲把這種「道德上的恐怖」，加以充份的描寫。

七巧的兒女是在她的專制淫威下長大的。兒子長白是個弱者，完全聽母親的支配。他沒有好好的上過學校，很早就養成了大少爺的惡習。他開始要逛窰子的時候，母親給他娶了一房媳婦。七巧自己性慾得不到滿足，也不容她身邊的人享受正當的性生活。兒子娶了媳婦，七巧的妒忌達到了瘋狂的程度，她向他百般挖苦，使他不能和妻子同房。她叫他來陪她裝煙，半夜三更，母子二人抽着大煙，一面取笑這位可憐的媳婦。七巧還替兒子討了一個姨太太，使媳婦的日子更不好過。妻妾二人都在不堪折磨之餘，結束了殘生。

七巧和她女兒長安的衝突，張愛玲有更細膩的描寫；她的戲

劇手法，令人叫絕。長安上過學，可是七巧不斷的羞辱她，使她沒有臉去見師長同學。她最後輟學了，但她是個靈敏的女孩子，「她覺得她這犧牲是一個美麗的，蒼涼的手勢」㊅。她母親在世之日，她這種「手勢」是她唯一自衛的武器。

七巧有時也想把長安嫁到好人家去。但是七巧惡名四播，長安又姿色平庸，好人家是不要這樣一房媳婦的。家境推扳的人家，七巧總疑心他們有貪財的企圖，也不予考慮。主要的原因當然是七巧不願意讓長安離開，她要控制她，折磨她。一年一年過去，長安也抽上了鴉片，脾氣也同母親一樣的惡劣了。

堂房妹子同情她，替她介紹了一個男朋友童世舫。那時候長安快三十歲了，童世舫也有三十九歲；他過去談過的幾次戀愛都不順利，在德國過了八年寂寞的留學生活，現在回轉頭來，反而不喜歡新式女子，長安那種舊式家庭的淑女，倒很對他的勁。他們二人偷偷的有了幾次約會，最後正式訂婚了。長安要對得起她的未婚夫，暗中把鴉片煙都戒了。

可是七巧把婚期不斷的拖延，女兒表示着急的時候，她總罵她不要臉。母親的冷嘲熱諷，女兒不能忍受，最後決定同童世舫解了約。

> 他果眞一輩子見不到她母親，倒也罷了，可是他遲早要認識七巧。這是天長地久的事，只有千年做賊的，沒有千年防賊的——她知道她母親會放出什麼手段來？遲早要出亂子，遲早要決裂。這是她的生命裏頂完美的一段，與其讓別人給它加上一個不堪的尾巴，不如她自己早早結束了它。㊆

婚約取消後，她和童世舫仍舊保持友誼的關係。他們繼續來往幾次之後，反而發生了眞正的愛情了。可是這種脆薄的愛情，決敵不過七巧魔鬼般的智巧。接着就是全篇小說的高潮：七巧在童世舫這個陌生人眼裏，第一次以老太婆的姿態出現；這段文章也充滿了戲劇性的緊張刺激：

然而風聲吹到了七巧耳朵裡。七巧背着長安吩咐長白下帖子請童世舫吃便飯。世舫猜着姜家許是要警告他一聲，不准他和他們小姐藕斷絲連，可是他同長白在那陰森高敞的餐室裏吃了兩盅酒，說了一回話，天氣、時局、風土人情，並沒有一個字沾到長安身上。冷盤一撤了下去，長白突然手按着桌子站了起來。世舫回過頭去，只見門口背着光立着一個小身材的老太太，臉看不清楚，穿一件青灰團龍宮織緞袍，雙手捧着大紅熱水袋，身旁夾峙着兩個高大的女僕。門外日色昏黃，樓梯上鋪着湖綠花格子漆布地衣，一級一級上去，通入沒有光的所在。世舫直覺地感到那是個瘋人——無緣無故的，他只是毛骨悚然。長白介紹道：「這就是家母。」

世舫挪開椅子站起來，鞠了一躬。七巧將手搭在一個傭婦的胳膊上，欵欵走了進來，客套了幾句，坐下來便敬酒讓菜，長白道：「妹妹呢？來了客，也不幫着張羅張羅。」七巧道：「她再抽兩筒就下來了。」世舫吃了一驚， 睜眼望着她。 七巧忙解釋道：「這孩子就苦在先天不足，下地就得給她噴烟。後來也是爲了病，抽上了這東西。小姐家，夠多不方便哪！也不是沒戒過，身子又嬌，又是任性兒慣了的，說丟，哪兒就丟得掉呀？戒戒抽抽，這也有十年了。」世舫不由的變了色，七巧有一個瘋子的審愼與機智。她知道，一不留心，人們就會用嘲笑的，不信任的眼光截斷了她的話鋒，她已經習慣了那種痛苦。她怕話說多了要被人看穿了。因此及早止住了自己，忙着添酒佈菜。隔了些時，再提起長安的時候，她還是輕描淡寫的把那幾句話重複了一遍。她那平扁而尖利的喉嚨四面割着人像剃刀片。

長安悄悄的走下樓來，玄色花¨鞋與白絲襪停留在日色昏黃的樓梯上。 停了一會，又上去了，一級一級， 走進沒有光的所在。㊇

十五年前 ， 季澤來向她傾訴愛情的時候 ， 她還有強烈的情感，她還能眞心的發怒。現在她已經把她自己正當的情感，完全壓抑。她隨隨便便撒個謊（「她再抽兩筒就下來了，」）就斷送了

女兒終身幸福。她應付童世舫那段眞好，她的計謀是成功了，可是她旣無愧疚之感，也並不得意。喪失了人的情感，她已經不是人。「……一個小身材的老太婆，臉看不清楚……」這個明確而使讀者牢記不忘的意象，正是代表道德的破產，人性的完全喪失。

可是在半夜裏，她回顧自己的空虛的勝利，七巧會不會起一點自憐之感——覺得這許多年是白活了呢？「金鎖記」的結束是一個出神沉思的場面，七巧一輩子生活的空虛完全展現在讀者面前了。

> 七巧似睡非睡橫在烟舖上。三十年來她戴着黃金的枷。她用那沉重的枷角劈殺了幾個人，沒死的也送了半條命。她知道她兒子女兒恨毒了她，她婆家的人恨她，她娘家的人恨她。她摸索着腕上的翠玉鐲子，徐徐將那鐲子順着骨瘦如柴的手臂往上推，一直推到腋下。她自己也不能相信她年青的時候有過滾圓的胳膊。就連出了嫁之後幾年，鐲子裏只塞得進一條洋縐手帕。十八九歲做姑娘的時候，高高挽起了大鑲大滾的藍夏布衫袖，露出一雙雪白的手腕，上街買菜去。喜歡她的有肉店裏的朝祿，她哥哥的結拜弟兄丁玉根、張少泉，還有沈裁縫的兒子。喜歡她，也許只是喜歡跟她開玩笑，然而如果她挑中他們之中的一個，往後日子久了，生了孩子，男人多少對她有點眞心。七巧挪了挪頭底下的荷葉邊小洋枕，凑上臉去揉擦了一下，那一面的一滴眼淚她就懶怠去揩拭，由它掛在腮上，漸漸自己乾了。㊈

這段描寫文字經濟，多用具體的意像，在讀者眼睛中可以留下深刻的印象——這實在是小說藝術中的傑作。杜斯妥也夫斯基的「白癡」中挪斯塔霞死了，蒼蠅在她身上飛（批評家泰特 Allen Tate在討論小說技巧的一篇文章裏，就用這個意象作爲討論的中心），這景象夠悲慘，對於人生夠挖苦的了；但是「金鎖記」裏這段文章的力量不在杜斯妥也夫斯基之下。套過滾圓胳膊的翠玉鐲子，現在順着骨瘦如柴的手臂往上推——這正表示她的

生命的浪費，她的天眞之一去不可復返。不論多麼鐵石心腸的人，自憐自惜的心總是有的；張愛玲充份利用七巧心理上的弱點，達到了令人難忘的效果。翠玉鐲子一直推到腋下——讀者讀到這裏，不免有毛髮悚然之感；詩和小說裏最緊張最偉大的一刹那，常常會使人引起這種恐怖之感。讀者不免要想起約翰・鄧恩有名的詩句：

光亮的髮鐲繞在骨上。
( A bracelet of bright hair about the bone. )

七巧是特殊文化環境中所產生出來的一個女子。她生命的悲劇，正如亞里斯多德所說的，引起我們的恐懼與憐憫；事實上，恐懼多於憐憫。張愛玲正視心理的事實，而且她在情感上把握住了中國歷史上那一個時代。她對於那時代的人情風俗的正確的了解，不單是自然主義客觀描寫的成功：她於認識之外，更有強烈的情感——她感覺到那時代的可愛與可怕。張愛玲喜歡描寫舊時上流階級的沒落，她的情感一方面是因害怕而驚退，一方面是多少有點留戀——這種情感表達得最強烈的是在「金鎖記」裏。一個出身不高的女子，儘管她自己不樂意，投身於上流社會的禮儀與罪惡之中；最後她卻成爲上流社會最腐化的典型人物。七巧是她社會環境的產物，可是更重要的，她是她自己各種巴望、考慮、情感的奴隸。張愛玲兼顧到七巧的性格和社會，使她的一生，更經得起我們道德性的玩味。

七巧和女兒長安之間的緊張關係以及衝突，最能顯出「金鎖記」的悲劇的力量。張愛玲另外幾篇小說的感情力量，也得力於親子關係的描寫。所謂革命小說家描寫起親子關係來，總是根據革命的理論：凡是反抗老頑固父母的就是好孩子，乖乖的聽話的孩子便是可憐蟲。其實父母與子女之間的愛與恨，情形很是複雜，豈是革命理論所可包括？美國近代小說，以剽襲弗洛依特的學說（兒子對父親天生的有敵意）爲時髦，其淺薄與中國那種革

命小說初無二致。一個大小說家當以人的全部心理活動爲研究的對象，不可簡單的抓住一點愛或是一點恨，就可滿足。這一點，張愛玲是做到了的。在長安——這個中國舊家庭制度下的悲劇人物——的青春時期，愛與恨有多方面的而且常常是畸形的表現，張愛玲都能恰到好處的寫出來。假如我們說，她把她自己不快樂的童年生活反映並轉化在「茉莉香片」和「心經」等小說裏面，也許不算妄事猜測吧。

「茉莉香片」是一篇動人的故事，裏面的人物可能影射作者柔弱的弟弟。題材是年輕人找尋自己眞正的父親，當代世界許多大小說家都曾寫過這樣的故事。聶傳慶是二十歲的青年，身體瘦弱，看上去似乎有點老態。中日戰爭發生後，他跟着他的抽大煙的父親和後母，從上海來到香港 ； 現在香港一家大學裏讀書。他認識了一個活潑可愛的同學言丹朱，是一個教授的女兒。她之所以喜歡和他接近，主要的是因爲他沉默害羞，不像別的男同學那樣的粗野。聶傳慶妒忌她的美，也妒忌她的幸福，心裏並不高興。

一天下午，傳慶和她在公共汽車上閑談，談起了她父親的名字。這個名字好像很熟 。 回到家裏 ， 他同父親和後母說了幾句話，心裏很不痛快，索性把自己關在房裏，想這名字。他記得淸淸楚楚 ， 他小時候曾經翻到過一本雜誌 ， 上面題着這幾個字：「碧落女史淸玩。言子夜贈。」碧落是他母親的名字。

這本舊雜誌當然是找不到了，但是母親還有一張（唯一的）照片留在世上。那是她在結婚之前照的，臉上表情很是憂鬱，他現在悟出道理來了。母親死的時候，他才四歲，他也想不起她的模樣來。可是他聽見過許多流言，從他後母那裏，從傭人那裏；他現在仔細一想，他開始知道他母親曾經有過怎麼樣的悲劇，原來言子夜是他母親生平唯一的愛人。他做過她的家庭教師，他也正式託人求婚。他家雖然也算富有，可是到底是做生意的，配不

上官宦之家，求婚也就沒有求成。後來言子夜就出洋留學，他母親也嫁到聶家來了。

關於碧落的嫁後生涯，傳慶可不敢揣想。她不是籠子裏的鳥。籠子裏的鳥，開了籠，還會飛出來。她的綉在屏風上的鳥——悒鬱的紫色緞子屏風上，織金雲朵裏的一只白鳥。年深月久了，羽毛暗了，霉了，給虫蛀了，死也還死在屏風上。

她死了，她完了，可是還有傳慶呢？憑甚麼傳慶要受這個罪？碧落嫁到聶家來，至少是清醒的犧牲。傳慶生在聶家，可是一點選擇的權利也沒有。屏風上又添了一只鳥，打死他也不能飛下屏風去。他跟着他父親二十年，已經給製造成了一個精神上的殘廢，即使給了他自由，他也跑不了。

跑不了！跑不了！索性完全沒有避免的希望，倒也死心塌地了。但是他現在初次把所有的零星的備聞與揣測，聚集在一起，拼湊成一段故事，他方才知道：二十多年前，他還沒有出世的時候，他有脫逃的希望。他的母親有嫁給言子夜的可能性，差一點，他就是言子夜的孩子，言丹朱的哥哥。也許他就是言丹朱。有了他，就沒有她。⊕

傳慶和丹朱一同上言子夜教授中國文學的課。他愈是崇拜這位教授，他愈是恨教授的女兒。教授問他一個問題，他囁囁嚅嚅答不上來，終於哭起來了。班上同學都笑他，丹朱也跟着笑。教授「生平最恨人哭」，厲聲把他趕出教室。

那天晚上恰巧舉行慶祝聖誕舞會。他父親替他買了票，傳慶只好去參加。可是他沒有去，他只是一個人在山上走個不停（學校就在那山上）。跳舞快完的時候，他向學校走去，遇見了丹朱和別的同學。丹朱請他陪她步行回家。晚上冷而有風，丹朱替她的父親道歉：言教授在課堂上是太兇了一點；丹朱誠懇的態度似乎使她看來特別美麗。

以後的事，最好把全文錄下。這是全篇小說的高潮，傳慶心

裏鬱積的火氣全發洩出來了，他的殘忍可以和杜斯妥也夫斯基「地下室手記」（*Notes from Underground*）裏的主角拒絕一個善心的妓女相比。傳慶不需要丹朱那種同情；即使她願意把她那一種正常健全的愛情送給他，他也不要。他認爲她的父親應該是他的，她霸佔了他的父親，剝奪了他應有的幸福；他既恨且妒，他要報復——完全不合理的報復。假使不能報復，他所需要的愛也不是丹朱所能了解的愛；他要把自己的姓氏連他過去的生活一筆鈎銷，他要把全部的生命貢獻給他的愛人。丹朱半哄半同情的態度，逼得他說出下面的一段話來：「丹朱，如果你同別人相愛着，對於他，你不過是一個愛人。可是對於我，你不單是一個愛，你是一個創造者，一個父親，母親，一個新的環境，新的天地。你是過去與未來。你是神。」㊉㊀

傳慶這段話，丹朱當然聽不懂，但是丹朱願意幫助他，這使得他火氣更大。他很快的沿着小徑走下山去，她想追上他。

> 他的自私，他的無禮，他的不近人情處，她都原宥了他，因爲他愛她。連這樣一個怪僻的人也愛着她——那滿足了她的虛榮心。丹朱是一個善女人，但是她終究是一個女人。
>
> 他已經走得很遠了，然而她畢竟追上了他，一路喊着：「傳慶！你等一等，等一等！」傳慶只做不聽見。她追到了他的身邊，一時又覺得千頭萬緒，無從說起。她一面喘着氣，一面道：「你告訴我…… 你告訴我……」傳慶從牙齒縫裏迸出幾句話來道：「告訴你，我要你死！有了你，就沒有我。有了我，就沒有你。懂不懂？」
>
> 他用一隻手臂緊緊挾她的雙肩，另一隻手就將她的頭拚命地向下按，似乎要她的頭縮回到腔子裏去。她根本不該生到這世上來，他要她回去。他不知那兒來的蠻力，不過他的手腳還是不夠利落。她沒有叫出聲來，可是掙扎着，兩人一同谷碌碌順着石階滾下去。傳慶爬起身來，抬腿就向地下的人一陣子踢。一面踢，一面嘴裏流水似的咒罵着。話說得太快了，連他自己也聽不清，大概似乎是：「你就看準了我是個爛好人！半夜裏，單身和我在

山上……換了一個人，你就不那麼放心罷？你就看準了我不會吻你，打你，殺你，是不是？聶傳慶——不要緊的！『不要緊，傳慶可以送我回家去！』……你就看準了我！」

第一腳踢上去，她低低的噯了一聲，從此就沒有聲音了。他不能不再狠狠的踢兩腳，怕她還活着。可是，繼續踢下去，他也怕。踢到後來，他的腿一陣陣的發軟發麻。在雙重的恐怖的衝突下，他終於丟下了她，往山下跑。身子就像在夢魘中似的，騰雲駕霧，腳不點地， 只看見月光裏一層層的石階， 在眼前兔起鶻落。

跑了一大段路，他突然停住了。黑山裏一個人也沒有——除了他和丹朱。兩個人隔了七八十碼遠，可是他恍惚，可以聽見她咻咻的艱難的呼吸聲。在這一剎那間，他與她心靈相通。他知道她沒有死。知道又怎樣，他有這膽量再回去，結果了她？

他靜靜站着，不過兩三秒鐘，可是他以爲是兩三個鐘點。這一次，他一停也不停，一直奔到了山下的汽車道，有車的地方。

家裏冷極了， 白粉牆也凍得發了青。 傳慶的房間裏沒有火爐，空氣冷得使人呼吸間鼻子發酸。然而窗子並沒有開，長久沒開了，屋子裏聞得見灰塵與頭髮的油膩的氣味。

傳慶臉朝下躺在牀上。他聽見隔壁父親對他母親說：「這孩子漸漸的心野了。 跳舞跳得這麼晚才回來！」他後母道： 「看這樣子，該給他娶房媳婦了。」

傳慶的眼淚直淌下來。嘴部掣動了一下，彷彿想笑，可是動彈不得， 臉上像凍上了一層冰殼子。 身上也像凍上了一層冰殼子。

丹朱沒有死。隔兩天開學了，他還得在學校裏見到她，他跑不了。⊕⊖

小說就這樣結束了。傳慶狂暴的虐待丹朱，把他生命的空虛全暴露出來了。傳慶的性格是陰鬱的、蹩扭的、女性化的；他有高度敏銳的感覺； 他的生活是不幸的； 他要尋求自我的本來面目；他要反抗他所不中意的家庭環境，可是他的怒氣毫無力量；

他對於小資產階級的幸福生活旣嫉妒又鄙視——這樣一個青年人的故事，近代好幾位歐洲小說家都寫過。但是張愛玲筆下的聶傳慶是中國舊社會衰頹中的人物。他不是喬哀思所創造的斯蒂芬·第特勒斯（Stephen Dedalus），也不是托麥斯·曼所創造的尼奧·克婁格(Tonio Kröger)。中國人所受的束縛，比西洋人更要厲害，因此聶傳慶的痛態比那幾個典型的歐洲青年更要厲害。在喬哀思的小說裏，第特勒斯還可以想到他可以同希臘神話裏的第特勒斯那樣遠遠的飛走。聶傳慶只是負起他亡母的十字架，躲在自己房裏自怨自艾，出走的念頭，一點也沒有；他最後的狂暴，更足以證實他的無能爲力。「綉在屛風上的鳥……霉了，給虫蛀了，死也還死在屛風上。」——這是中國式的象徵，也充份表示聶傳慶和第特勒斯等人之間的不同。「他跑不了，」他冰凍的躺在牀上，他已經聽到他父親和後母在替他準備「娶房媳婦」。可是在他最後總算得意洋洋的表現了一下「威力」，他那時候的心靈總算超越了平日懦弱的感傷。讀者在這裏又遇到了恐怖——恐怖手段本來是弱者拚命要恢復自信心時，支撐自己靈魂的法寶。在「茉莉香片」裏和在「金鎖記」裏一樣，張愛玲充份的運用了她的文字技巧，運用了她的對於歷史文化的認識，和她的對於善惡的直覺。

在前面一節裏，我們所討論的是她作品裏的悲劇性。事實上她怎樣成爲悲劇作家，恐怕她自己也不知道。她的短篇小說大部份都帶一點喜劇和諷刺的意味。我們日常生活裏總有種種可資笑謔的庸俗的言行；爲了要保持我們生活的正常，我們常常不得不犧牲理想，遷就現實。這種矛盾可笑的事情是最能吸引張愛玲的注意的。「金鎖記」裏七巧的爲人，前後一貫，她在張愛玲的世界裏，可說是獨一無二的人物。她的另外那些角色，大多得使出他們渺小的力量，在浪漫的夢想和逼人而來的悲劇之間，找尋一

條出路。他們雖然是些可笑的人物，但是他們仍舊是悲哀的：人生本來就很少完全無缺的幸福；你要調整生活，適應環境，你的勇氣自然會消失，你的理想也會幻滅。在「封鎖」這篇小說裏，一位會計師和一位大學英文女助教在停止不動的電車裏攀談起來，兩人愈談愈投機——會計師講起他的太太怎樣的沒有頭腦，他的孩子又多麼的多，他又多麼的不快樂；女助教本來過了一輩子平凡的生活，現在多少得期待着一點浪漫的刺激了。可是封鎖一解除，會計師立刻離她而去，消失於人叢之中。「電車裏點上了燈，她一睜眼望見他遙遙坐在他原先的位子上。她震了一震——原來他沒有下車去！她明白他的意思了：封鎖期間的一切，等於沒有發生。整個的上海打了個盹，做了個不近情理的夢。」[一三]

「傾城之戀」是篇相當長的小說，講的是一個二十八歲的離過婚的女人，和一個三十二歲的花花公子在戰爭艱難的環境下，發現兩人誰也離不了誰，最後結婚了事。「他不過是一個自私的男子，她不過是一個自私的女人。在這兵荒馬亂的時代，個人主義者是無處容身的，可是總有地方容得下一對平凡的夫妻。」[一四]張愛玲描寫他們戀愛的經過很是細膩，最後他們雖然不能有甚麼甜蜜的歡樂，卻多少有點眞正的（即使是平凡的）幸福。與其做難以實現的美夢，不如享受一點夫妻之樂吧。

對於普通人的錯誤弱點，張愛玲有極大的容忍。她從不拉起清教徒的長臉來責人爲善，她的同情心是無所不包的。一般諷刺作家看見世界上的人不肯正正當當老老實實的做人，激於義憤，所以筆下刻薄。可是中國近代一些政治興趣過濃的諷刺作家，對於道德問題並無充份的認識，他們的諷刺只是歇斯底里式的發洩一股怨氣而已。張愛玲並不標榜甚麼主義，可是這並不是說她的道德觀念較那些教條派作家的爲弱。她深深知道人總是人，一切虛張聲勢的姿態總歸無用。她所記錄下來的小人物，不可避免的做些有失高貴的事情；這些小故事讀來叫人悲哀，不由得使人對

於道德問題加以思索。張愛玲是個徹底的悲觀主義者，可是同時又是一個活潑的諷刺作家，記錄近代中國都市生活的一個忠實而又寬厚的歷史家。她同珍奥斯汀一樣，態度誠摯，可是又能冷眼旁觀；隨意嘲弄，都成妙文。這種成就恐怕得歸功於她們嚴肅而悲劇式的人生觀。

張愛玲作品中眞正算喜劇的不多。她不像錢鍾書那樣對人類有一種理智的鄙視；她對怪人怪事，也沒有由衷的愛好。因此她的作品很難叫人捧腹。只有在「鴻鸞禧」「琉璃瓦」和近作「五四遺事」❶❺中，她的態度才比較輕鬆。那幾篇小說的題材，都是民國以來到大陸淪陷爲止，那時期裏青年人的性風俗。那幾篇小說的故事雖然跡近滑稽，但是作者的目的是要研究一個更大的問題：人這個動物如何不得不適應社會上的風俗習慣。我們這個社會是個過渡社會，構成的因素很複雜而常常互相矛盾，張愛玲的這些小說是這個社會的寫照，同時又是人性愛好虛榮的寫照：在最令人覺得意外的場合，人忽然露出他的驕傲，或者生出了惡念。

因此，張愛玲的諷刺並不懲惡勸善，它只是她的悲劇人生觀的補充。人生的愚妄是她的題材，可是她對於一般人正當的要求——適當限度內的追求名利和幸福，她是寬容的，或者甚至可以說是贊同的。這種態度使得她的小說的內容更爲豐富——表面上是寫實的幽默的描寫，骨子裏卻帶一點契訶夫的苦味。在「留情」「等」「桂花蒸　阿小悲秋」幾篇小說裏，我們可以看到一方面是雋永的諷刺，一方面是壓抑了的悲哀。這兩種性質巧妙的融合，使得這些小說都有一種蒼涼之感。「桂花蒸　阿小悲秋」尤其令人感動。這是一個在上海洋人家裏工作的阿媽一天裏的故事。阿小是個純樸拘謹而又愛家的鄉下女人，她一生只希望她的小兒子出頭；同她對比的是那個無情、放蕩、而又吝嗇的洋主人。這個女人——她的驕傲，她的貧窮，她的無可奈何的去侍候她所不喜的洋人，這些將永遠留在讀者的印象裏。

抗戰勝利，共產黨和左派作家從內地回到上海。他們立刻進行各種陰謀活動，務使文學作品都能配合他們政治性和煽動性的目的。敵僞時期曾經作文歌頌過日本帝國主義的作家，到此時不是問罪坐牢，就是噤若寒蟬，不敢再發表甚麼東西。張愛玲頗有自知之明，在這時期改行寫電影劇本。戰後有幾部優秀的電影，諸如「不了情」、「南北和」、「太太萬歲」，劇本都是由她編的。

一九四九年，上海淪陷；一九五二年，張愛玲避居香港。在這一期間，她的生活情形如何，我們所知不詳。沈從文和朱光潛是淸算鬭爭的對象，張愛玲所受的麻煩，似乎遠不如這兩位教授那麼大。原因是共產黨根本瞧不起她，並不拿她當作一股「反動力量」來看待。她在上海，當然也逃不過共產黨集體的力量，但是好在人家並不注意她，一九五〇——五一年間，她還用筆名梁京在上海「亦報」（非官方的小型報紙）上發表了一部長篇連載「十八春」（稍加改寫後，即是一九六九年在臺北出版的「半生緣」）。同時她也默默地觀察上海和附近村鎭在共產黨暴政下的生活。這些印象收集起來，使她擴大了她對於中國人民悲劇的看法。她一定也看了很多共產黨的戲和電影，讀了很多共產黨的雜誌，她把自己所直接觀察到的眞實情形和共產黨官方的謊話對比，更深刻地瞭解了大陸的慘狀。

她避難香港後，寫了兩本長篇小說：「秧歌」先在「今日世界」連載，一九五四年七月出單行本；三個月後又出版了「赤地之戀」。作爲研究共產主義的小說來看，這兩本書的成就，都非常了不起，因爲它們巧妙地保存了傳統小說對社會和自我平衡的關心。而且，更難得的是，這兩本小說旣沒有濫用宣傳口語，也沒有爲了方便意識型態的討論而犧牲了現實的描寫。那是西方反共小說的通病。雅瑟・凱斯特勒（Arthur Koestler）和喬治・奧維爾（George Orwell）的出身，並非小說家，而是共產黨知識

分子。因此，在他們後來寫成的反共小說中，他們最關心的，不是小說的藝術，而是爲共產黨的罪惡作證。而且，即使他們的才氣再高再大，單就對罪惡問題的眼光看，他們也實難超越杜斯妥也夫斯基在「卡拉瑪助夫兄弟們」第五部第五章「宗教法庭庭長」所看到的那麼深刻透切。（凱斯特勒的小說代表作是「正午的黑暗」*Darkness at Noon*；奧維爾的是「一九八四年」——譯者註。）張愛玲和他們恰巧相反。她不是研究共產主義的學者：共產主義之出現，令她大感意外。因此，在她的小說中，她是以人性——而非辯證法——的眼光去描寫共產黨的恐怖的。她的着眼點是：一個普通的人，怎樣在一個完全陌生的制度下，無援無助地，爲着保存一點人與人之間的愛心和忠誠而掙扎。

「秧歌」的題材是農村生活，因此它的風格，也十分樸素，和作者那些描寫布爾喬亞生活的小說的華麗的作風，判然不同。句子和段落都縮短了，意象的運用也大爲緊縮，而且作者也放棄了中國舊小說的敍事方式，改用西洋小說家的方法。這並不是說：張愛玲丟棄了她早期的成就，改走一條新路。「秧歌」裏面所用的暗喻，其力量之強不亞於「金鎖記」裏面的；從這兩篇小說，我們都可以看出作者如何善用她的象徵主義的手法。張愛玲的人生觀依舊未變，她的感性還是跟以前一樣的敏銳；我們可以說，因爲「秧歌」的題材對於我們切身利害關係太大，作者的視景在這本書裏顯得更爲廣大，感性也更爲尖銳。她依舊保留她的歷史感：「秧歌」並不以描寫共黨統治下的生活爲滿足；共黨的統治對於中國傳統的感性和風俗，起了甚麼樣的作用，這才是作者主要描寫的對象。結果是：她書裏所表現的受到殘害的人生，將使讀者永誌不忘。

「秧歌」這本書很容易買到，故事內容這裏毋需詳述；但爲了討論方便，不妨把情節大綱約略說一說。金根是上海附近一個鄉村裏的「勞動模範」，他的妹子金花最近嫁給鄰村的一個農

民。他的妻子月香在上海做了三年傭工，現在回到鄉下來了。他們的鄉村在共黨接收之後，起了很大的變化；這一切月香本來只是隱隱約約地知道，現在才慢慢覺察到情形之不妙；儘管她的長輩親戚譚老大、譚大娘還是那麼嘻嘻哈哈的，儘管她的丈夫很驕傲地把分配到的田地的地契拿給她看。月香很愛她的丈夫和女兒阿招，眞有些後悔回家，否則在上海幫人家還可以有些餘錢接濟他們。現在阿招不斷地嚷着肚子餓；親友絡繹而來向她借錢的也有不少，她丈夫也總是疑心她把私房貼了她的娘家；有一次，吃午飯的時候，他們的粥煮得稠了一些，恰巧當地的村幹王霖來訪，她丈夫又表現出極大的恐懼。這一切都表示她的村子現在是多麼的窮困，人心是多麼的緊張。可是日子過得總算還太平，城裏派來一個智識份子的幹部顧岡，小說又多了一些穿插。

年關近了，村民所受的饑餓和壓迫已經到了忍無可忍的時候。譚大娘再也戴不住她嘻嘻哈哈的順民假面具。村幹王霖挨戶勒索，叫每家交出豬半頭年糕四十斤，或是折合現金，算是給軍屬拜年的。

金根無錢可出，拒絕捐獻；可是王霖聲勢逼人，月香爲求息事甯人，把她的私蓄繳了出來，金根見了，大怒欲狂。就在繳納捐獻的那一天，暴動發生了。村民要求貸款過年，共幹靳而不予，老百姓就去打劫由民兵守衛的糧倉。在流血衝突之中，阿招被踐踏身死，金根也受了重傷。

月香把金根攙扶到附近的竹林。她無路可走，求助於她丈夫心愛的妹子金花。金根雖然奄奄一息，可是他的親妹子也不敢收容這個肇事的犯人。月香回到竹林，發現丈夫已經不在，原來他不願意連累妻子，想自己找個地方悄悄地死去，好讓月香安然脫險。可是月香當夜偷偷地回到村子裏，放火燒倉。火很快被撲滅了，她自己卻葬身火窟。不久之後，村民仍舊奉命慶祝；備齊了拜年禮的村民扭着秧歌，到一戶戶軍屬家去拜年。

這部小說中所包含的衝突，從上面這點故事大綱裏已經可以看出一斑。「秧歌」所表現的，不僅是人民反饑餓，爭取最低生存的要求，而是人民如何在暴政脅迫下，還努力保持人性的尊嚴和人類關係之間的忠誠。全書人物，即使包括共幹王霖在內，都是深受中國聖賢所傳的舊道德的影響的 。 作家顧岡可以說是個例外，他是都市裏的智識份子，他和傳統文化脫了節，他的行爲只是受饑餓、色慾、恐懼等動機的支配。張愛玲在「 桂花蒸 阿小悲秋 」裏 ， 已經用精細而富於同情的手法 ， 替我們鈎劃出一個中國農婦的性格；在「 秧歌 」裏，她觀察的範圍擴大，她筆底下有五六個農民， 都寫得栩栩如生。普通一般作家， 描寫起農民來，很可能歪曲現實，把他們的品格寫得特別高貴，或者特別的惹人憐恤；張愛玲所注意的，主要的只是農民的情感和農民的習俗；惟其因爲她正視現實，她小說裏的人情味也非一般庸俗作家所可及。以金根和金花兩兄妹間的深摯的感情爲例，張愛玲的樸素寫實的筆法，足和喬治．艾略特的「 河上磨坊 」(*Mill on the Floss* ) 相比 。 金根送給她的陪嫁禮是一面雪亮的紅木鑲邊大鏡子，這本是在「 土改 」的時候，共幹送給這位「 模範農民 」的獎品。他出手如此之大方，親戚嘖有煩言；後來他妻子也覺得不滿意。最後金花來借錢，給月香婉言拒絕，金根回憶起他如何同他妹妹在童年時候共享各種甘苦：

> 金根一句話也沒說。他也知道月香剩下來的那點積蓄，是決捨不得拿出來的。但是他想起小時候和他妹妹在一起的情形，不由得心裏難過。小時候他甚麼都給她，就連捉到一隻好蟋蟀也要給她。到了清明節的時候，城裏的人下鄉來上墳，他總是忙忙碌碌的村前趕後到村後，躲在樹木後面守候着，等他們向旁觀者分散米粉糰子。他收集的糰子比誰都多，足夠他們兄妹倆吃的。夏天他在田裏捉螞蚱，用一根草拴上一長串，拿回家叫他母親整串的放在油裏煎出來，煎得焦黃的，又香又脆。

> 他們一直是窮困的。他記得早上躺在牀上，聽見他母親在米缸裏舀米出來，那勺子刮着缸底，發出小小的刺耳的聲音，可以知道米已經快完了。一聽見那聲音就感到一種澈骨的辛酸。
>
> 有一天他知道家裏甚麼吃的都沒有了。快到吃午飯的時候，他牽着他妹妹的手，說：「出來玩，金花妹！」金花比他小，一玩就不知道時候。他們在田裏玩了許久。然後他忽然聽見他母親在那裏叫喚，「金根！金花！還不回來吃飯！」他非常驚異。他們回到家裏，原來她把留着做種子的一點豆子煮了出來。豆子非常好吃。他母親坐在旁邊微笑着，看着他們吃。
>
> 現在他長大成人了，而且自己也有了田地，但是似乎還是和從前一樣地默默受苦，一點辦法也沒有。妹妹流着眼淚來求他，還是得讓她空手回去。㊀㊅

吃午飯的時候，「他們吃的仍舊是每天吃的那種薄粥，薄得發青；繩子似的野菜切成一段段，在裏面飄浮着」。月香所以這樣薄待她的小姑，無非要使金花明白：他們家並不比她家好多少。可是金根看了心裏很難過，一下子他想把舊棉被當掉，來接濟他的妹妹。這一段故事所要表示的是：愛和慷慨這種高貴的情緒在鐵一般的現實之下，竟無所施其技；人因此而覺得憤恨，可是憤恨又有甚麼用呢？

小說快終了的時候，月香懇求金花把受重傷的哥哥隱藏起來。金花回憶起他們的童年，「不由得一陣心酸」：

> 她哥哥自己絕對不會要求她做這樣的事。他一定會明白的，一定會原諒她。她突然記起了他一向待她多麼好。她又回想到這些年來他們相依爲命的情形，不由得一陣心酸，兩行眼淚不斷的湧了出來。她覺得這茫茫世界上又只剩了他們兩個人，就像最初他們做了孤兒那時候。㊀㊆

可是假如他應允了收藏她的哥哥，她自己的丈夫難免受到牽連，她自己這一家也算完了。現實的情勢到底戰勝了兄妹之愛。

月香本來一直不滿意金根對於金花的偏心，而且一直懷疑金花對於金根是否有同樣的愛，現在金花偏偏在月香面前作種種盤算，要替自己的懦怯行爲找一個藉口——這幾段文章是中國現代文學中一幕對於人生最富於悲劇意味的諷刺。

「秧歌」是一部人的身體和靈魂在暴政下面受到摧殘的記錄。裏面每一個人物或早或晚的都要受到嚴重的考驗，因爲可怕的現實最後總要叫人難以忍受的。共幹王霖平日執行上級命令，惟恐不及，辦事極爲幹練；可是到了亂槍放射，農民遭殃的時候，他不得不承認：「我們失敗了。」這位共幹，爲人和藹，身世可憐，張愛玲是把他寫成活生生的一個人。作爲一個人而論，他比他的黨小；可是在另一個意義上說來，他又比他的黨顯得大。他表面上對於農民有一種父性的慈愛，可是自從若干年前，他的妻子失蹤之後，他的人性業已萎縮。現在我們所看見的，不是他的本人，而是他的鬼魂；他對於他的黨，是盲目的效忠，因爲他並無其他可以效忠的對象。他打死了這許多農民，他的良心還是安適的，他工作的熱誠並不減退，因爲張愛玲用一種很深刻的諷刺的手法，使他得到這樣一個荒謬的結論：原來農民暴動是「間諜」在搗亂。像王霖這樣一個人，只有憑附一個幻覺，才能維持他內心的空虛，最後非要得到這樣一個結論不可。另外一個共幹顧岡正在寫一部電影劇本，幻想「國特」如何來陰謀炸毀一處水壩；他這種公式化的想像，正是給王霖對於農民暴動的曲解另一種諷刺。

在共產黨統治之下，非但人的廉恥喪失，就連農村日常生活都徹底受到改變。本書第三第四章裏，張愛玲借了月香這個從城裏來的人的眼睛，使我們看到村民的行動和談話都和以前大不相同，而且我們也不得不跟着月香，對於這些事實加以思索。埋怨天氣不好，本來是農人自古以來的權利。可是現在，在月香看來，在毛澤東統治之下，連天氣都得要讚美了。這是人民由衷的

感激？還是空洞的官樣文章？月香一路看下去，發現了更多的虛僞欺騙的事實，她關於這一個問題，當然知道該怎麼答覆了。

書開頭有一幕金花婚禮的場面。婚禮是喜事，可是就在這個喜冲冲的場合，張愛玲已經暗示將要發生甚麼恐怖的事情。在共黨統治之下，鄉村結婚的喜氣顯得很勉強，共產黨那一套婚姻的「目的」和口號標語，更大大的歪曲了婚禮的本質。婚禮進行得還算順利，可是到鬧新房的時候，就出了亂子了。金花卻不過眾人的慫恿，唱了一支共產黨的歌。她正要「再來一個」，當地的村幹來干涉了。

> 費同志走上來扯她的手臂。「嘤，轉過身來，別儘把背對着人。」
>
> 她掙脫了手臂，他又去拉她，而且突然笑了起來。笑聲響亮而清脆，那聲音彷彿也帶着詫異的意味。在那短短的掙扎中，她把他猛力一推，他撞到桌子上。一隻茶碗跌到地下，砸得粉碎。
>
> 「歲歲平安！」譚大娘馬上說，幾乎機械地說了出來。一八

這短短的幾段文字，描寫中國傳統的習俗和共產黨制度之間的衝突，有很高的戲劇性的效果。金花進過「冬學班」，她背得出幾首共產黨的歌；中國老規矩也容許賀客鬧新房的。可是她畢竟是在舊禮教之下長大的，她又有她處女的羞澀，對於共幹那種動手動腳的作風，她非但全無準備，而且是中心厭惡的。因爲她這一次的推拒，她得罪了這位共幹，在費同志和婆婆的雙重監視之下，她在她夫家的村子裏的日子，變得更不好過。

以前好像有人說過：中國人的生活，多少帶一點戲劇意味；這句話頗有道理。我們在討論張愛玲的短篇小說的時候，曾經說過張愛玲是喜歡中國的舊戲的。在「秧歌」裏面，用心的讀者會發現有關演戲和舞台這一類的意象之多。秧歌本來是一種眞正的民間舞蹈，可是現在給共產黨拿來僭用了作爲宣傳的工具；張愛

玲選用「秧歌」作爲全書的標題，就是要表示：中國文化和中國人的生活，是如何的受到共產黨的歪曲和貶抑。戲本來是假的，可是同時我們又可以說：戲比日常生活更能表示人生的眞諦。張愛玲用「秧歌」這個意象，一方面顯出共產黨所制定的「禮樂」是多麼的虛假和僭妄，同時又着重了「人生如戲」這一點的可怕的眞理。農民本來是愛好他們自己的舊風俗的，金根在萬分痛苦的時候，在磨米粉做年糕的工作之中，仍舊找到它原有的快樂。

> 金根兩隻手搏弄着一隻火燙的大白球，有一隻西瓜大。他哈着腰，把球滾來滾去，滾得極快，唇上帶着一種奇異的微笑，全神貫注在那上面，彷彿他所做的是一種最艱辛的石工，帶有神秘意味的——女媧鍊石，或是原始民族祀神的彫刻。[一九]

相形之下， 共產黨規定的新辦法， 在農民們看來是愚蠢而無聊的，有時候也許很好玩，但是大家所以遵照着做，無非是想保全性命而已。甚麼唱歌啦，喊口號啦，進「冬學班」啦，開會啦，扭秧歌啦，這一切都是在做戲——一種老百姓所不歡迎的戲。可是這種戲他們也決不敢「兒戲視之」。流血和打鬬這些凶事本來應該是屬於戲台上的， 當農民和民兵起衝突的時候， 戲變成了現實。在月香眼裏看來：

> ……突然有一個民兵從東配殿裏衝了出來 ， 手裏綽着一隻紅纓槍，那一撮紅纓在風中蓬了開來。那簡直是像夢境一樣離奇的景象，平常只有在戲台上看得見的，而忽然出現在正午的陽光下。月香站在那裏呆住了，眼看着他在她身邊衝了過去，從廟門裏出去了。[二十]

假戲眞做和「人生如戲」的可怕，這兩點一直維持到全書的最後。秧歌隊裏的年輕人不夠，於是老頭子老太婆如譚老大譚大娘之流也「把手臂前後甩動」，擠上去扭了；那時候的秧歌成了中世紀圖畫中 「死亡之舞」（ danse macabre ） 的行列。男女

秧歌隊員瘦臉上塗上濃濃的胭脂，「在龐大的天空下」「像是用布蒙着」的鑼聲——這些都強調了景象的淒涼。

張愛玲的以布爾喬亞生活爲題材的小說，用了很多精緻的意象，這些在「秧歌」裏當然用不着了。張愛玲在這裏除了用戲來象徵共產黨的生活方式之外，她更經常的把淒涼的農村，寫成一種夢魘式的可怕的鬼域。她借用了中國神話和古老傳說的鬼故事，把裏面離奇的景象覆印到在死亡和饑荒籠罩之下的現實世界上面去。全書的頭兩頁描寫農村的汚穢和荒涼，作者的手法就超過自然主義純客觀的寫法；戲台或是鬼故事式的暗示隨處可見：一個女人倒一盆髒水，像是「潑出天涯海角，世界的盡頭」；店裏「殺氣騰騰的老板娘……齊眉戴着一頂粉紫絨線帽，左耳邊更綴着一顆孔雀藍大絨球——也不知是甚麼時候興出來的這樣的打扮，倒有點像戲台上武生扮的綠林大盜」；牙粉紙袋上的五彩明星照片，「一個個都對着那空空的街道倩笑着」。全書主要的描寫部份大多帶着這一種陰森森的鬼氣。

王霖同志的辦公地點——那座關帝廟——算得上是一座閻王殿，尤其是在全書的結尾，大殿裏「拷問那些搶糧被捕的人」的時候。顧岡那晚睡在那裏，耳朶裏聽見的是一聲聲的呻吟和嚎叫：

> 那不可能是眞的，顧岡心裏想。這就像從前那些鬼故事裏，一個旅行的人在古廟裏投宿，睡在廊下，半夜裏忽然被刑訊的聲音驚醒了，這廟裏的神道正在坐堂，審問亡人。那故事裏的主角偸偸地向裏面窺視着，殿上燈燭輝煌，他忽然在犯人裏面認出一個故世已久的親戚，正在受着最慘酷的刑罰。他不禁失聲狂叫起來。立刻眼前一黑，一切形象與聲音都消滅了。㊁㊀

張愛玲所以引用這些神怪的東西，目的不止是加強恐怖的氣氛而已。神怪故事本來是古老中國文化遺產的一部份，在農民的想像中，隨時都會出現的；現在用在這裏，正好和共黨的「非人」

世界作一對照。金根想起新婚之夜的月香：「她使他想起一個破敗的小廟裏供着的一個不知名的娘娘 。 他記得看見過這樣一個塑像，粉白脂紅 ， 低着頭坐在那灰黯的一條條的杏黃神幔裏」[二二]。王霖記起他早年如何追求他的妻子（那是在另外一座古廟裏），「她永遠是晚上來，天亮就走，像那些古老的故事裏幽靈的情婦一樣」[二三]。就在那座古廟裏，「剩下一個老尼姑，住在後邊，正在那裏做夜間的功課。『托托托托』敲着木魚，均匀地一聲一聲敲着，永遠繼續不斷，像古代更漏的水滴，爲一個死去的世界紀錄時間」[二四]。在這樣一座古廟裏談戀愛，當然鬼氣甚盛，可是這種幽靈式的戀愛對王霖說來，其眞實性遠勝他後來所幹的村幹工作。這件戀愛實在是他經驗裏唯一眞實的東西。

張愛玲的手法高明之處，是在她不偏於描寫目前的事實。別位作家描寫共黨統治下的中國，不免要專心一志去描寫種種慘絕人寰的暴行；這種東西她也寫，可是她眼前永遠有一幅中國民族文化的全景，這是她「創造的智慧」勝人之處。「秧歌」只是一部短短二百頁的小說，但是它裏面包含了好幾個世界。最受人注意的無疑是簡樸的農民世界，他們的天倫之愛和他們的生死，現在都面臨悲劇式的考驗。考驗着他們的是一種外來的力量：共產黨。在本書裏，共黨世界只是以兩個並不很標準的同志爲代表：王霖和顧岡。他們並不是標準黨員，因爲他們終究是人，不能像機器那樣把人性全部抹煞。可是農民的暴動，終究是很快的鎮壓了，共黨的暴力和他們陰險的辯證邏輯，還是給充份的寫了出來。那兩位同志懦怯的漠視農民生活眞相，硬是接受教條來歪曲現實，這一點也是寫得很成功的。共產黨的影響，不僅及於人民的經濟生活和道德生活， 它也接觸到人民的想像生活。 張愛玲善用暗喻，我們在前面已經說過；但是把暗喻整套的前後一貫的使用，這在西洋大小說家的作品中常常能見到，在中國的小說家中，除了張愛玲之外，我們還不大見到。「看戲」和「神怪故事」是中

國人無論讀書的或是不讀書的都喜歡的，張愛玲充份的利用了這方面的暗喻，加強了她小說中農村生活的蒼涼的意味。我們用人類文明的火炬去照它，共產黨畢竟是件不眞實的東西，是一種邪魔鬼怪；張愛玲在這本小說裏，用鬼怪幻覺來暗射共產黨，實在是有一種很適當的諷刺的意思。在中國民間的迷信中，神鬼大多是主持正義的；王霖同志用嚴刑拷問無辜的農民，他實在比中國陰間的閻王判官還不如，因爲閻王他們還是量罪判刑的。在我們的道德想像之中，共產黨是一件怪物：它的殘暴超過舞台上最血淋淋的戲，超過了我們想像中的地獄。張愛玲把共產黨的世界包含在一種鬼森森的氣氛之中，實在是給共產黨一種最現實的描寫；因爲它的兇惡不是人類的想像所能忍受的。「秧歌」不僅是一部中國農民受苦受難的故事，而且是一部充滿了人類的理想與夢想的悲劇；而人類的理想與夢想是爲共產黨所不能容的。

和「秧歌」相較起來，「赤地之戀」的風格，就沒有那麼完整了。這無非是張愛玲的野心更大，要包括更廣的範圍：把共產黨暴政的形形色色和盤托出來。爲了求報導詳盡，她有時甚至天眞地用了「流水賬」的記載方法，要把她在赤區所見所聞的一切，一一告訴讀者。自然，她所列出的資料，都是與本書內容有關的。可是，要把這些資料戲劇化的處理起來，就非一本短短二百八十頁的小說所能做到的了。結果是，本書很多的筆墨，都浪費在這種莫須有的眞相暴露上，尤以中間那一部份爲然。但小疵不掩大瑜。「赤地之戀」毫無疑問地是一本悲天憫人的小說，語言乾淨，意象帶有豐富的隱喻性。這一點在開頭的一百頁就可看出來——在共產黨所搞的土改把戲下，大地變得荒涼、陰森如鬼域。張愛玲在這方面所露的功力，直追「秧歌」。

張愛玲以主角劉荃多災多難的一段生涯，來反映共產政權成立後最初幾年間所發生的一連串的重要事件：從「土改」、「三

反」到韓戰停火為止。本書主題可用兩字來概括：出賣。而這一連串事件是共產黨出賣農民、出賣給共產黨賣過氣力的學生和知識分子 、 出賣黨內佔着大多數的忠貞低級幹部的最佳寫照。經「洗腦」後，劉荃和一羣來自北京各學院的畢業生被派到北方一個鄉村去參加「土改」工作。領導他們工作的是一個好作冷嘲熱諷的幹部。因為那個村落根本無地主可言，所以共產黨便向中農開刀， 使他們受盡諸般凌遲虐待而死。 這班學生和農人所希望的，是一種名符其實的土改，不是這種把戲，因此他們覺得被出賣了。迷夢醒後，劉荃便愛上了女同志黃絹。他既無能力給他週圍可憐無助的人予援手，又無法伸張正義——黃絹於他，彷如在枯肆中遇到的另外一條枯魚，於是大家依戀在一起，相濡以沫，使他在這個「既無歡樂、愛情、光輝，又無信念、和平與受苦時所需要的援助」的世界中不致發瘋。（上面詩句出自英國詩人馬修·安諾德的名詩「多佛海灘」，譯者註。）在小說的領域中，能夠把這首詩的蒼涼意味， 如此悲劇性的提煉出來的， 實不多見。

「土改」過後，劉荃被派到上海去搞「抗美援朝」的宣傳工作。在這裏，他碰到了各式各樣當年一腦子理想主義如今都洩了氣的共產黨員。戈珊是個患了癆病的女色鬼，放蕩形骸，追求刺激，以圖痲醉自己把青春和健康獻給一個錯誤目標的痛苦記憶。趙楚和崔平是標準布爾喬亞式的小官員，兩人本來情逾手足，在紅軍作戰時期，當其中一人生命遇險時，另外一人眞的不惜赴湯蹈火，出生入死的去拯救朋友的性命。正是現在，由於「三反」的結果，使到每個中下級幹部都躭心到自己的安全和性命。為了要證明自己的清白，崔平連眼皮也不睒一下就把朋友出賣了。原來為了響應「三反」運動，趙楚天眞地寫了一封匿名信去檢舉上海市長陳毅。崔平把這封信弄到手，交給陳毅：

三反中他雖然沒有父母兄弟可檢舉，至少可以犧牲這樣一個心腹朋友，作爲最崇高的奉獻。

這大概總可以穩渡三反的難關了，他想，而且可以陞級。

當然他的目的並不在此。昨天把那封檢舉陳毅的信給陳毅送了去，也實在是不得已。本來想把它隱匿起來的，但是怎麼瞞得住，等到一一洩漏出去，大家都知道他和趙楚的交情，當然他們是同謀，勢必同歸於盡。

他不是怕死，他對自己說。在戰場上倒下去是光榮的，但是在三反戰役中倒下去，是否定了自己整個的革命歷史。

很矛盾地，他恨不得能夠在火綫上再救趙楚一次，明明心跡。㉕

其實，像這種私人間忘恩負義的事，不過是共產黨領導階層出賣人民一種必然的延續而已。黨迫着他們這樣做的，這是保全自己的唯一方法。

沒多久，劉荃也因趙楚案子的牽連，鋃鐺入獄，被判了死刑。在這裏，張愛玲借了莎劇「以牙還牙」一個情節的反面，來強調在這個人心澆漓的時代裏，忠誠與愛情是仍然存在的。爲了救劉荃，黃絹投向黨內一權貴求助。他答應幫忙，但要黃絹做他的情婦作條件。她接受了。她去獄中看劉荃最後一面時（因爲她要永遠離開他了），是本書最動人的一節。

重獲自由後，劉荃馬上「志願」參加韓戰，以求在死亡的陰影中麻醉自己的痛苦。他受了傷，在一個不爲人注意到的戰壕中臥了好幾天，最後終爲戰友葉景奎救出。葉景奎的命運有一點與劉荃相似：盡管他們對黨忠心耿耿，爲黨賣過命，但最後卻落得如此下場，受到領導階層莫須有的懷疑和懲罰。這種相同的際遇使他們成爲密友。最後幾個月，他們在「印度村」當俘虜時那一段日子，相處得尤見融洽。後來，「自由遣俘」時間到了，葉景奎自然選擇了台灣。但劉荃竟要返回大陸，他知道這一選擇一定會大傷他朋友的心，尤其令他難過的是，他實在無法使葉景奎瞭解

他的處境：

> 葉景奎是他最後的一個朋友了。失去這樣一個朋友，實在心裏很難受，但是他已經失去了太多的東西，把心一橫，最後的一點友情也就這樣丟棄了。
>
> 他要回大陸去，離開這裏的戰俘，回到另外一個俘虜羣裏。只要有他這樣一個人在他們之間，共產黨就永遠不能放心。
>
> 他並不指望看見黃絹，但是他的生命是她的幸福換來的，他總覺得他應當對她負責，善用他的生命。他想不出更好的用途了。㉖

如果我們繼續把「赤地之戀」的故事大綱敍述下去，很容易會令人發生錯覺，以為這不過是一本竭力宣揚愛情、友情和犧牲的哀情小說。可是從事實看來，這本書儘管有其他毛病，卻絕無低級的傷感調子在內。書中的英雄色彩和卑鄙行為，都因作者不斷使用譏諷的手法而沖淡了。崔平出賣朋友時所找的自圓其說的藉口，就是一個例子。劉荃和黃絹，常人耳，當然有常人難免的恐懼與懦弱。因為他們生活在共產黨絕頂殘忍、絕頂悖乎人情的環境下，他們的行動，在這種對比之下，才顯得高貴。正因為共產黨如此藐視人命，如此侮辱人類的情感——相形之下，那些幸運能夠保持着正常感性的人，在我們看來，不啻是一種英雄氣概的表現了。張愛玲處處着重描寫的一點是：凡是成功的共產黨員，都是已經完全接受了共產黨「賣友求榮」信條的人，也是完全滅絕了自己人性的人。她對共產黨官員那種跡近矛盾的看法——即他們的行為與觀點都是腐敗的、布爾喬亞式的——其實一點也不令我們驚奇。他們既然把人性也消滅了，除了炫耀自己玩弄異性、物質享受和個人權力這三方面的「成就」外，還有甚麼東西更能代表他們騎在人民頭上的高位？不錯，一個新的階級是誕生了，但他們致力的目標，不是服務人民，而是奴役人民。革命卻沒有誕生。

我在前面談「秧歌」時，已詳細的討論過張愛玲的技巧，特別是她在意象的經營方面。爲此原因，再在「赤地之戀」討論這問題似乎是不必要的了。本書意象之脫俗驚心，一如「秧歌」，而鬼氣之森森然，亦一如「秧歌」。但有一點不同。在「秧歌」中，淒涼的景物同人類的殘忍互相對照，而在「赤地之戀」中，自然景象的出現，常是人類殘忍的一種譏諷。不管地上的人類在犯着甚麼滔天罪行，天上的太陽照常上升，月亮光華依舊。當地上的人失去了人的特質時，月亮和太陽就成了正常人性的象徵了。自然界寧靜的美，常令劉荃和黃絹看了覺得怪異。他們好像深負犯罪感：自已既在共產黨罪惡的漩渦中打滾，就不配去欣賞自然界的美似的。由於他們還有這種「驚異」的能力，使我們看到這小說所透露出來的一線希望：人性是不能完全毀滅的。而劉荃在結尾時自願回去大陸，因此可能不是一種絕望的表示，而是一種必需的自我犧牲的措施。果如是，則用在「卡拉瑪卓夫兄弟」的題詞（係耶穌名言），對張愛玲這本小說，亦非常適用：

> 我實實在在的告訴你們，一粒麥子不落在地裏死了，就是一粒，若是死了，就結出許多子粒來。

### ·編者註·

本章大部份的譯文，出自夏濟安先生手筆，分成「張愛玲的短篇小說」和「評『秧歌』」兩部份，先後發表於「文學雜誌」。濟安先生的譯文係根據夏志清先生的初稿，所以譯文與現在的單行本，在段落上有多少出入。夏濟安先生沒有把這一章的最後一節「赤地之戀」譯出來。補譯該節的是劉紹銘。

## 第十五章附註

㊀「流言」(臺北，一九六八)，頁一五〇。

㊁ 同上，頁一五三。

㊂ 同上，頁一九五。

㊃「張愛玲短篇小說集」(香港、一九五四)，頁一一四——一五。

㊄ 同上，頁一一六。

㊅ 同上，頁一一九。

㊆ 同上，頁一二九。

㊇ 同上，頁一三〇——三一。

㊈ 同上，頁一三二——三三。

㊉ 同上，頁一七四——七五。

㊀㊀ 同上，頁一八二。

㊀㊁ 同上，頁一八三——八四。

㊀㊂ 同上，頁三三一。

㊀㊃ 同上，頁一六四。

㊀㊄「五四遺事」載於臺北「文學誌雜」一卷五期(一九五七，一月)。其英文原本刋於 *The Reporter* 十五卷四期(一九五六，九月)，題名 **"Stale Mates"**。張愛玲「張看」(臺北，一九七六)集了兩篇未完成的早期小說，「連環套」和「創世紀」，卻未集「五四遺事」。

㊀㊅「秧歌」(香港，一九五四)，頁一二六——二七。

㊀㊆ 同上，頁一八一。

㊀㊇ 同上，頁一八——九。

㊀㊈ 同上，頁一四〇——一。

㊁㊉ 同上，頁一六七。

㊁㊀ 同上，頁一九五。

㊁㊁ 同上，頁三三。

㊁㊂ 同上，頁七五。

㊁㊃ 同上，頁七四。

㊁㊄「赤地之戀」，頁二〇五——六。

㊁㊅ 同上，頁二八〇——八一。

# 第十六章　錢鍾書（1910—）

舒明譯

「圍城」問世前，錢鍾書的博學與才氣，早已爲其學生與朋友所稱道。這本小說出版，更令人認識到他才華的嶄新一面。他在「天下月刊」及「書林季刊」(*Philobiblon*，戰後中央圖書館創辦的一份英文漢學季刊）用英文發表的文章可能早已使西方漢學家留下印象㊀。錢鍾書是漢學家錢基博的兒子，幼承庭訓，再加上他過目不忘的記憶力，使他早年就熟習了舊學，然後帶着同輩中無與倫比的能力和熱忱去探索西方文化與文學的堂奧。在淸華大學外文系畢業後數年，他取得庚子賠款的獎學金，携同妻子楊絳女士（她後來也是知名的戲劇家及短篇小說作者），到牛津大學攻讀文學學士學位（B. Litt.）㊁。一九三七年學成歸國時，他不單精通了英國文學，而且對拉丁、法、德、意四種文學都甚有研究。他在昆明的西南聯大任教一個時期後，即返回上海。一直到戰事結束，他除任教於一間女子學院外，一直致力寫作。

錢鍾書生於一九一〇年，淸華求學期間，即在「新月」發表了一些散文，在英國期間，他又續替「文學雜誌」及其他刋物撰稿。一九四一年這些文章結集出版，定名「寫在人生邊上」。在這集子中，錢鍾書僅以淸談的姿態出現，因此我們看到的，亦只是他那份迫人的才氣與學問的一小部份而已。一九四八年錢鍾書

刋行了他學問心得的另一實例「談藝錄」。此書用雅典的文言撰寫，沿用傳統詩評方式，對中國古今數十位詩人的風格和用字作了精密的研究。可是，儘管此書眼光正確，範圍驚人，旁徵博引（舉例時援用了自柏拉圖下迄白瑞蒙神甫 Henri Bremond 的西方詩學），卻沒能替中國詩的急需重新估價立下基礎。

因此在共產黨席捲大陸時，錢鍾書的廣博學識始在他的學術著作顯出。由於他一向輕視同行的學者，一直不屑於從事非常切要的考證和批評工作，因爲在他看來不免有些大材小用。在共產政權下，他多年來亦沒有發表重要的學術著作。錢氏夫婦和其他很多曾在西方受訓的文學者一樣，當教授或者從事專業創作再沒有他們的份。錢鍾書自己被聘在中國科學院（院長是郭沫若）的文學研究所工作。然而在一九五八年，錢鍾書到底還是出版了一册「宋詩選注」。假如編者無須在序言中奉毛澤東爲文學權威，無須在書中加入這麼多描述宋代社會狀況的詩篇，這本書會比較好得多。雖然如此，這篇序文仍然是分析批評的傑作，而他那些對個別詩人的簡評，深入得體，未爲意識型態的顧慮所害，無疑證明錢鍾書仍然是目前最敏感而博學的中詩批評家。

在共產黨的統治下，錢鍾書大概仍可以繼續學術研究工作，但大不可能再從事創作了。這確是非常可惜的事，因爲他所發表的少量創作已成了文學史一部份。一九四六年錢鍾書刋行一册短篇小說集「人、獸、鬼」，次年出版了曾在「文藝復興」連載過的「圍城」的單行本。這兩部代表着戰時苦心經營的作品的確不同凡響，「圍城」尤其比任何中國古典諷刺小說優秀。由於它對當時中國風情的有趣寫照，它的喜劇氣氛和悲劇意識，我們可以肯定的說，對未來世代的中國讀者，這將是民國時代的小說中最受他們喜愛的作品。

從「人、獸、鬼」四個故事之一的諷刺幻想「靈感」中，我們可以看出錢鍾書與同時代流行作家的差距。故事的主題是寫作

本身，而由於作者精通英國詩歌的關係，我們對它顯明受到特萊頓的「麥克·佛萊克諾」（*Mac Flecknoe*）、蒲伯的「愚人史詩」（*The Dunciad*）和拜倫的「審判的幻景」（*The Vision of Judgment*）的影響，一點也不感到意外。主人公是個聲名太響而簡稱作家的笨蛋，在競爭亟欲染指的諾貝爾文學獎金失敗後突然生病。他臥病在床，心中氣憤難遣；病榻前圍滿一羣淚汪汪的崇拜者。（這使人記起垂危的魯迅所得到的景仰，但這位作家較似蔣光慈、曹禺和早期巴金的混合體。）作家斷氣時，靈魂純因自己著作的過重而摔落「中國地府公司」。

司長地府的是一位表面文質彬彬的鬍子判官，他和作家愉快暢談了好一會，但未幾一羣虛浮的形象擠進現場，有氣無力齊喊「還我命來！」作家起先被嚇呆，但在得知他們不過是自己小說戲曲裏的人物後立覺寬心。他同情地聆聽他們繼續申訴冤情：「我們向你要命。你在書裏寫得我們又呆又死，全無生氣；一言一動都像傀儡，算不得活潑潑的人物。你寫了我們，沒給我們生命，所以你該償。」㊂

緊接着的也許是對當代中國小說和戲劇的普遍趨勢最巧妙的一篇批評。錢鍾書讓每個角色跑上前去控告作家。這樣一來，無論是盡毀裙下男人的妖婦，被迫不歇地在姨太太羣中虛蕩一生的老色鬼，嘴邊常掛着那幾句粗話的窮漢，鼓吹消滅家庭制度的青年，為母愛而狂熱的男人，以及其他角色，都暴露了自己陳腔濫調的本質。而由於中國現代小說到處都充塞着這種陳濫的角色類型，我們讀此書時，就不禁會發出會心的微笑了。

作家正搪塞着控訴者時，另一個形象在影堆中浮現出來，大聲抗議。原來那是剛死去的文化企業家的鬼魂。他把自己的死完全歸咎於作家那篇慶祝他五十生辰的壽文；該文太令人作嘔的吹捧結果把他的命都折短了。這消息使作家震驚地暗裏思量。原來他對拿諾貝爾獎，好像老早便胸有成竹似的，因此連自傳也寫好

了。這次被送往地府的原因，莫非並不是由於獎金落空失望致死，而實因爲用自己致命的筆鋒寫自己而折了壽？

判官終於分配給作家合理的懲罰：一位青年作者三年來在等候靈感去撰寫「一部破天荒的綜合體創作，用語錄體小品文的句法，新詩的韻節和格式，寫出分五幕十景的小說」㊃。爲了要作家親嘗自己筆下眾多角色那不死不活的滋味，正好由他去做那篇未來傑作的主人公。作家遂被傳令送入青年作者的腦裏。

作家被押送回陽間時，湊巧那青年作者爲了尋找靈感，不得不做出最後實驗：與房東女兒私通。爲逃避不愉快的命運，作家改道鑽在房東女兒的耳朵而令她懷孕㊄；於是青年只好娶了那女人而放棄寫他的偉大小說。過了相當時候孩子面世。「直到現在，我們還猜不出這孩子長大了是否要成爲作家。」㊅

閱讀這篇有趣的諷刺幻想，我們察覺到錢鍾書與他所模倣的詩人的確相似。像特萊頓、蒲伯和拜倫一樣，在故事中他對充塞當代文壇及樹立批判標準的愚昧文人顯露出一種表示貴族氣骨的輕蔑。他很像是英國十八世紀早期蒲伯這一派的文人，在自己的文章中爲反浮誇、疾虛妄的理智與精確明晰的風格作以身作則的辯護。除此以外，他常帶半開玩笑，半懷敵意的筆調去譴責當代中國文學界與學術界水準之低落。現代中國文學的諷刺作品，通常是對社會罪惡的一種抗議方式；錢鍾書看法獨特，把作家本身看做社會文化墮落的一個重要成分。因此之故，如果我們在「人、獸、鬼」中發現若干諷刺的寫照，實在有影射一些當時知名作家和教授之嫌時，一些也不奇怪。難怪錢鍾書在序文中有此辯白：

> 我特此照例聲明，書裏的人物情事都是憑空臆造的。不但人是安分守法的良民，獸是馴服的家畜，而且鬼也並非沒管束的野鬼；他們都只在本書範圍裏生活，決不越規溜出書外。假如有人頂認自己是這本集子裏的人、獸或鬼，這等於說我理想幻擬的書中角色，竟會走出書，別具血肉、心靈和生命，變成了他，在現

實裏自由活動。從黃土摶人以來，怕沒有這樣創造的奇跡。我不敢夢想我的藝術會那麽成功，惟有事先否認，並且敬謝他抬擧我的雅意。㊆

卽使是最漫不經心的讀者，也會因此序文引起興趣去猜測書中各個角色的眞正身分。

這些肖像當然並不單是爲嘲弄而嘲弄那麽簡單，它們享有某種程度的普遍性，可爲愚昧以及虛妄自欺的代表。錢鍾書眼光同蒲伯一樣銳利， 能識破任何愚人的僞裝。 但與蒲伯稍微不同的是，錢鍾書未受樂觀及宗教信仰的牽制，因此他對人類行爲抱有一種心理研究的態度。這是現代精神的一種特徵，一種悲劇性的特徵。錢鍾書創作的中心目的其實並非去揶揄知識分子及作家，而是要表現陷於絕境下的普通人，徒勞於找尋解脫或依附的永恆戲劇。

錢鍾書小說的兩大特色——譏諷知識份子、心理描寫——在「貓」這故事裏是顯而易見的。女主角愛默在戰前北平敎授、文藝家圈子中，以好客知名。故事的前半段以她的一個典型茶會開場。席上的客人一邊稱頌她的風度一邊各顯機智，她丈夫李建侯常是他們取笑的對象。當然作者介紹愛默和她的客人時，也每人譏嘲一番。其實，這個茶會不過是伏線而已，因爲有關李氏夫婦的家庭戲劇，將在這茶會之後推出。

婚後十年來，建侯一直是百依百順的好丈夫，而愛默一生最大的責任是去維持她的美麗、機智和好客的名譽。爲了重建自己做丈夫的地位，建侯千方百計的想着要做些有意義的工作，終於靈機一觸，想到要寫回憶錄。他雇用了一個大學青年頤谷爲私人書記。但在茶會中，愛默卻儼然以頤谷保護者的姿態出現，使每位客人都讚賞她這位新寵，一如他們稱頌她的愛貓小黑一樣。愛默習慣上強奪丈夫的一切物件，在茶會後，她更肆無忌憚的使喚着頤谷。她知道頤谷將她當作女神一般愛慕，而她亦不給丈夫一

個機會，讓他保持着自以爲在嚴肅工作的幻覺。建侯老羞成怒，終於和她吵了嘴。數星期後，他南下上海去尋找房子；那時北平正有陷入日人手中的危險。

他們的友人陳俠君告訴愛默，他親眼看見建侯與一個少女共處一火車廂內。像其他任何女人在得知丈夫的不忠一樣，愛默感到驚異、傷心和憤怒。她甚至流下眼淚。但爲支撑帶報復的虛榮心，她誘哄頤谷向她表白他對自己私慕之情。害羞而缺乏經驗的頤谷自然不是對手，無法應付這個場面；再者，愛默滿面淚痕的臉孔亦不見得特別可愛。於是她在盛怒下趕了他出門。

> 李太太見頤谷跑了，懊悔自己太野蠻，想今天大失常度，不料會爲建侯生氣到這個地步。 她忽然覺得老了， 像要塌下來的老，已有的名譽，地位，和場面都像一付付的重擔，疲乏得再挑不起。她只願有個逃避的地方，在那裏她可以忘掉驕傲，不必見現在這些朋友，不必打扮，不必鋪張，不必爲任何人長得美麗，看得年輕。
>
> 這時候，昨天從北平開的聯運車，已進山東地境。李建侯看着窗外，心境像向後飛退的黃土那樣的乾枯憔悴。昨天的興奮，彷彿醉酒時的高興， 事後只留下慚悔。 想陳俠君定會去報告愛默，這事鬧大了，自己沒法下台。爲身畔這樣相貌平常，程度幼稚的女孩子拆散家庭， 眞不值得！ 恨自己太糊塗，一時忍不住氣，上這個當。這許多思想，攙了他手同看窗外風景的女孩子全不知道。她只覺得人生前途，正像火車走不完的路途，無限地向自己展開。[八]

一個平庸的少女在結尾中出現，憑她的懵懂無知和滿懷熱望，替愛默夫婦的故事添上深一層的諷刺。

「紀念」是「人、獸、鬼」中最好的故事，裏面完全避開對當時人事的諷刺而更清楚顯露作者刻劃心理之微妙 。 作爲一個研究誘姦與通姦的故事看， 「紀念」的筆法含蓄有力， 堪同法

國作家貢斯黨（Benjamin Constant）的中篇名著「阿道夫」（*Adolphe*）相比。曼倩在大學畢業那年還未找到男友，新來的轉校生才叔對她不啻天賜。他是她父親老朋友的兒子，在周末及假日下榻她家，不久遂和曼倩成爲非常親密的朋友。雖然他既非富有又不算特別聰明，她家庭對婚事的反對反促使二人更加同心。中日戰爭爆發後，他們匆忙結了婚移居內地；才叔在一個小城的政府機關服務。

夫婦二人的朋友不多，曼倩在日間很覺寂寞，市內映的電影質素壞透，而新書又極難得。保衞地方以防空襲的空軍支隊入駐後，小城才稍有生氣，其中的一位飛行員天健是才叔的表弟。曼倩自覺家中寒酸，因此並不熱心邀請他來吃晚飯；但天健在首次趨訪後卻較常來，而多在下午曼倩獨處家中時。雖然她拒絕他的追求，但她確實需要天健來彌補她生活上的空虛。好幾天未見面後，她在街上偶見他與別的女子偕行時即感到痛苦；終於他在她身上得償所願。

故事開始於疲憊的春日，曼倩在和天健初次也是僅只一次的幽會後回家。她感到擔心、內疚和頗爲失望。「假使她知道天健會那樣蠻，她今天決不出去，至少先要換過裏面的襯衣出去。想到她身上該換下洗的舊襯衣，她此刻還面紅耳赤，反比方才的事更使她慚憤！」㊈

幾星期後，天健在任務中喪生。那時曼倩已懷了他的孩子。因爲才叔完全不知二人的私戀關係，所以他不帶諷刺地表示，假如一舉得男，就替兒子取名天健來紀念死者。這時曼倩的思潮正徘徊於其他的路軌上：

> 曼倩第一次感覺天健可憐，像大人對熟睡的淘氣孩子，發覺它可憐一樣。天健的漂亮，能幹，專斷，圓滑，在他生前是女人可恐怖的誘惑，此時都給死縮小了，軟化了，揭破了，彷彿只是小孩子的本領，當不得眞。同時曼倩也領畧到一種被釋放的舒

> 適。至於兩人間的秘密呢？本來是不願回想，對自己也要諱匿的事，現在忽然減少了可憎，變成一個值得保存的私人紀念，像一片楓葉，一瓣荷花，夾在書裏，讓時間慢慢地減退它的顏色，但是每打開書，總看得見。也不由自主地寒慄，似乎身體上沾染着一部分死亡，又似乎一部分身體給天健帶走了，一同死去。斷得這部分身體跟自己離得遠了，像蛻下的皮，剪下的頭髮和指甲，不關痛癢。⊕

上述大綱和兩次摘錄自然無法傳達這篇超過三十五頁故事的精妙，但至少已暗示出錢鍾書敍述手法的成熟，以及對道德及心理問題認識的透切。錢鍾書透過曼倩勾劃出一個女子的情態：她玩弄着微妙的婚外關係，以爲可以超然事外，結果卻陷入自己所嫌惡的肉體接觸的現實。她的冷淡、迷惑、嫌憎和最後如釋重負的感覺，都極其精確地描繪出來。

錢鍾書寫的短篇小說太少，無法作一個全面的評價。但除了「上帝之夢」這個有阿諾托爾·法朗士（Anatole France）風格的輕浮寓言外，「人、獸、鬼」的其餘作品——「靈感」、「貓」和「紀念」——對發展中的中國短篇小說傳統，都各自有其不少貢獻。

「圍城」是中國近代文學中最有趣和最用心經營的小說，可能亦是最偉大的一部。作爲諷刺文學，它令人想起像「儒林外史」那一類的著名中國古典小說；但它比它們優勝，因爲它有統一的結構和更豐富的喜劇性。和牽涉眾多人物而結構鬆懈的「儒林外史」有別，「圍城」是一篇稱得上是「浪蕩漢」（picaresque hero）的喜劇旅程錄。善良但不實際的主人公從外國回來，在戰爭首年留在上海，長途跋涉跑入內地後再轉回上海。途中他遇上各式各樣的傻瓜、騙徒及僞君子，但他不似湯姆·瓊斯(Tom Jones)那樣勝利地渡過災難，作爲美德戰勝邪惡的證明。反之，

他變成失望及失敗的人。事實上他在書中很早就失去他蘇菲亞·華斯頓(Sophia Western)式的好女子。後來他和另一女子結合，而她只帶給他更形孤立的感覺。

方鴻漸在歐洲閒混了幾年，帶着一份子虛烏有美國某大學的假文憑回到中國。他是一個善良和聰明的人，但正如他後來自己領悟到，亦是一個毫無勇氣的懦夫。他明白自己和別人的關係，但他不能在壞處境中脫身，一來太懶，二來害怕因此傷害別人。還在念大學時，他在父親遯翁的堅持下和一個同鄉（在小說中沒有交代，但無疑是指作者的出生地江蘇無錫）女子訂下婚約。雖然他對那女子缺乏認識，但對婚約略示反對後即表同意。幸而那少女不久就死去，而她父親爲了紀念獨生愛女，就將準備作爲嫁妝的款項供他出洋深造。方鴻漸無意去爭取學位，但覺得需要買個假銜頭來滿足父親及已故未婚妻的父親的期望。儘管爲迎合他人做了自覺恥辱的事，他實在也是書中好多騙子中的一員。他怯懦的性質一直貫注全書。

鴻漸在回程中抵受不住庸俗的華僑鮑小姐的肉體誘惑，但到岸後眼見她撲向未婚夫懷裏不顧而去，不禁大起反感。擁有法國大學文學博士學位的女學者蘇文紈小姐亦致力討好他，令他極難逃避她的好意。

在故鄉住了一個短時期，鴻漸移居上海已故未婚妻的家中，並在丈人的銀行工作。不久中日戰事爆發，他父親和兄弟亦遷來上海。鴻漸和蘇小姐恢復了交往，而由她介紹認識了她的表妹唐曉芙，一個很甜美純眞的少女。他雖然暗中在追求後者，卻一直鼓不起勇氣和蘇小姐分手，而蘇小姐日夕期待着他向自己求婚。待他最後攤牌時已太遲，盛怒的蘇小姐惡意對表妹說鴻漸是個騙子和惡棍。他去看曉芙時她還爲這消息生氣，他默默聽着她的責罵和譏諷，沒有辯白。她在他離去後立即設法補救過失，但被一連串的巧合誤會所播弄。二人都傷了心，曉芙更病了一場，後來

去香港，轉重慶。

由於他的浪漫糾葛，丈人家對鴻漸日趨冷淡，而他自己的家人也使他愈來愈生氣。這時他和蘇小姐的失意追求者趙辛楣成爲好友，二人決定接納內地新辦的三閭大學的聘請。乘船、坐車、加上步行，他們踏上艱辛的旅途。同行的有同時應聘前往的三位同事：兩個狡猾卑鄙的教授李梅亭和顧爾謙，以及一位英語助教孫柔嘉女士。

「孫小姐長臉，舊象牙色的顴頰上微有雀斑，兩眼分得太開，使她常帶着驚異的表情；打扮甚爲素淨，怕生得一句話也不敢講，臉滾滾不斷的紅暈。」——錢鍾書這樣介紹他小說的女主人公，她無疑是現代中國小說中最細緻的一個女性造象。柔嘉是中國文化的典型產品，剛上場她看來羞縮沉默，日子久後就露出專橫的意志和多疑善妒的敏感；這是中國婦女爲應付一輩子陷身家庭糾紛與苦難所培養出來的特性。鴻漸起初並未注意柔嘉，但趙辛楣冷眼旁觀，卻清楚看出她正在佈下天羅地網，要獵取他這位未設防的友人。

在三閭大學安定下來，鴻漸不知不覺地被捲入校內個人恩怨和鄉里狹隘觀念的明爭暗鬭中。幾位院方的同事都反對他，而他和孫柔嘉的日漸親密更引起他們的嫉妒。趙辛楣教了一學期卽離校從商，鴻漸次年也未被續聘。在校園被排斥，他和柔嘉在交往中互相找到愛情和勇氣，並訂下婚盟。二人準備回上海，途中在香港結了婚，也遇見辛楣及富有而剛新婚的蘇小姐。柔嘉想不透鴻漸爲何放棄那位有錢漂亮的小姐而喜歡自己。

一回到上海，鴻漸和柔嘉的感情因兩家的介入而惡化。柔嘉完全不喜歡丈夫的家人，尤其是他父親遯翁愛管閒事的舊派作風，以及他兩位弟媳婦遮掩不來的惡意。鴻漸則憎厭她的姑母陸太太，一個對柔嘉有壓倒性影響力而帶傳教士風的俗氣婦人。最後鴻漸辭了報館的職位，決定再到內地會見趙辛楣。柔嘉對趙素

無好感，希望丈夫留在上海接受她姑母給他的一個職位。這處境促進一連串的爭吵，終於引致二人無可避免的分手。

上述的故事大綱，當然無法使我們看到小說自始至終引人發噱的諷刺場面。蘇小姐交際圈的奇異新派知識分子；三閭大學裏偏狹個性的教授和講師；上海的大商家及舊派紳士；內地的小官吏、公務員、客棧老板及妓女——這些人物通通在書中以大騙小詐、外強中乾的荒唐姿態出現。錢鍾書不像狄更斯那樣，要求讀者去縱溺這些角色的缺點，他亦不愛用古典諷刺文學的說教口吻。他知得很清楚，愚昧和自私在任何情況下都會存在，而諷刺家的職務，就是透過高度的智慧和素養去把這些眾生相刻畫出來。除了李梅亭這一眼被人看穿的守財奴及學術騙子，不値花費那麼多筆墨去描寫外，差不多所有小說中的諷刺寫照都非常令人發噱。

除了諷刺外，「圍城」亦有「浪蕩漢小說」（picaresque novel）的風險味道。在這方面它和十八世紀英國小說的相類似殊非意外。正如二百年前從倫敦或巴斯(Bath)出發的英國士紳那樣，在戰時，很多有教養的中國人首次啓程回內地時，亦在路上及旅店中遭逢同樣的狼狽、勞苦及災難。在所有戰時和戰後的小說中，「圍城」最能捕捉到旅途的喜趣和苦難。隨手舉一個例子。鴻漸諸人在中國大陸某省一間典型的旅店內查看一塊風肉：

> 夥計取下壁上掛的一塊烏黑油膩的東西，請他們賞鑑，嘴裏連說：「好味道！」引得自己口水欲流，只怕這幾位客人的饞眼睛會把這肥肉看消瘦了。肉上一條蛆蟲從膩睡裏驚醒，戢蟜載臭。李梅亭眼快，見了惡心，遠遠地向這條蛆尖嘴做個指示記號道：「這要不得！」夥計忙伸指頭按着這嫩肥軟白的東西，輕輕一捺，在肉面的塵垢上劃了一條烏光油潤的痕跡，像新的柏油路，一壁說：「沒有甚麼呀！」顧爾謙大怒，連聲質問他：「難道我們眼睛是瞎的？」大家也說：「豈有此理！」……
>
> 這一吵吵得店主來了，肉裏另有兩條蛆也聞聲探頭出現。夥

計再沒法毀屍滅迹，只反覆說：「你們不吃，有人要吃——我吃給你們看——」店主取出嘴裏的旱烟筒，勸告道：「這不是蟲呀，沒有關係的，這叫『肉芽』——『肉』——『芽』。」[一二]

雖然諷刺和浪遊都加強小說的範圍及意義，但中心主旨的表現，全落在主角的各別戲劇事件上面。鴻漸是一個永遠在找尋精神依附的人，但每次找到新歸宿後，他總發現到這其實不過是一種舊束縛而已。小說中數度提到的「圍城」，象徵了人間處境。在下面的引文中，一個以認識羅素為榮而狎稱其乳名Bertie（areaj蒂）的充哲學家，正在與蘇小姐談及結婚和戀愛：

慎明道：「關於菩蒂結婚離婚的事，我也跟他談過，他引一句英國古語，說結婚彷彿金漆的鳥籠，籠子外面的鳥想住進去，籠內的鳥想飛出來：所以結而離，離而結，沒有了局。」

蘇小姐道：「法國也有這末一句話。不過，不說是鳥籠，說是被圍困的城堡（forteresse assiègee），城外的人想衝進去，城裏的人想逃出來。鴻漸，是不是？」鴻漸搖頭表示不知道。

這個比喻用在鴻漸和柔嘉的婚姻上雖然最見恰當，事實亦適用於他的其他關係上。離開三閭大學時鴻漸清楚記起這段說話，不由自主將當初進入內地的熱心和現在淒清孤獨的感覺作一比對。除了幾個學生，其他人都懶得向他話別：

他訓導的幾個學生，因為當天考試完了，晚上有工夫到他房裏來話別。他感激地喜歡，才明白貪官下任還要地方挽留，獻萬民傘，立德政碑的心理。離開一個地方就等於死一次，自知免不了一死，總希望人家表示願意自己活下去。去後的毀譽，正跟死後的哀樂一樣關心而無法知道，深怕一走或一死，像洋蠟燭一滅，留下的只是臭味。有人送別，彷彿臨死的人有孝子順孫送終，死也安心閉眼。[一四]

每次離開一個地方，或因此和相識的人每次疎遠，都好像一次死亡。鴻漸在和柔嘉結婚時，差不多已將曾經熱戀曉芙的舊我蟬蛻。二人大鬧前，有一天柔嘉提起曉芙，鴻漸竟無法回味數月前如醉如痴的情形和過往的憂傷，「緣故是一年前愛她的自己早死了。」鴻漸同鮑小姐、蘇小姐、曉芙、已故未婚妻一家、自己家人、大學同事，以至自己妻子一一疎離，非常戲劇化地表現出他精神的逐漸收縮，直到一無所有的地步。「圍城」是一部探討人的孤立和彼此間的無法溝通的小說。

一本小說之優劣，當然不能以主題的深淺來評價；最要緊的關鍵是這個主題是否得到適當的處理。我因此決定將「圍城」末章的最後一節附錄在下面，好讓讀者自己去體會主題怎樣和心理狀態牢不可分，而這種心理狀況又怎樣和方鴻漸的怯懦脫不了關係。這一節是有關方鴻漸和柔嘉婚姻破裂前的一些事件。鴻漸早一日已辭了報館差事，決定到內地去；柔嘉跟鴻漸到婆家晚飯，受了氣。引文最後一段所提到的陳年老鐘是鴻漸父親贈送的結婚禮物，經常慢了數小時。

> 鴻漸鬱悶不樂，老家也懶去。遯翁打電話來催。他去聽了遯翁半天的議論，並沒有實際的指示和幫助。他對家裏的人都起了憎恨，不肯多坐。出來了，到那家轉運公司去找它的經理，想問問旅費，沒碰見他，約明天再去。上王先生家去也找個空。這時候電車裏全是辦公室下班的人，他擠不上，就走回家，一壁想怎樣消釋柔嘉的怨氣。在衖口瞧見一部汽車，認識是陸家的，心裏就髲一髲。開後門經過跟房東合用的厨房，李媽不在，火爐上燉的罐頭喋喋自語個不了。他走到半樓，小客室門譁開，有陸太太高聲說話。他衝心的怒，不願進去，腳彷彿釘住。只聽她正說：「鴻漸這個人，本領沒有，脾氣倒很大，我也知道，不用李媽講。柔嘉，男人像小孩子一樣，不能 Spoil 的，你太依順他」——他血昇上臉，恨不能大喝一聲，直撲進去，忽聽到李媽腳步聲，向樓下來，怕給她看見，不好意思，悄悄又溜出門。火冒得

忘了寒風砭肌，不知道這討厭女人什麼時候滾蛋，索性不回去吃晚飯了，反正失業準備討飯，這幾個小錢不用省它。走了幾條馬路，氣憤稍平。經過一家外國麵包店，廚窗裏電燈雪亮，照耀各式糕點。窗外站一個短衣襤褸的老頭子，目不轉睛地看窗裏的東西，臂上挽個籃，盛着粗拙的泥娃娃，和蠟紙粘的風轉。鴻漸想現在都市裏的小孩子全不要這種笨朴的玩具了，講究的洋貨有的是，可憐這老頭子，不會有生意。忽然聯想到自己正像他籃裏的玩具，這個年頭兒沒人過問，所以找職業這樣困難。他嘆口氣，掏出柔嘉送的錢袋來，給老頭子兩張鈔票，麵包店門口候客人出來討錢的兩個小乞丐，就趕上來要錢，跟了他好一段路。他走得肚子餓了，挑一家便宜的俄國館子，正要進去，伸手到口袋一摸，錢袋不知去嚮，急得在冷風裏微微出汗，微得不算是汗，只譬如情感的蒸氣。今天眞是晦氣日子！只好回家，坐電車的錢也沒有，一股怨毒全結在柔嘉身上。假如陸太太不來，自己決不上街吃冷風，不上街就不會丟錢袋，而陸太太是柔嘉的姑母，是柔嘉請上門的——柔嘉沒請也要寃枉她。並且自己的錢一向前後左右口袋裏零碎擱著，扒手至多摸空一個口袋，有了錢袋一股腦兒放進去，倒給扒手便利，這全是柔嘉出的好主意。

李媽在厨房洗碗，見他進來，說：「姑爺，你吃過晚飯了？」他只作沒聽見。李媽從沒見過他這樣板著臉回家，擔心地目送他出厨房。柔嘉見是他，擱下手裏的報紙，站起來說：「你回來了！外面冷不冷？在什麼地方吃的晚飯？我們等等你不回來，就吃了。」

鴻漸準備趕回家吃飯的，知道飯吃過了，失望中生出一種滿意，彷彿這事爲自己的怒氣築了牢固的基礎，今天的吵架吵得響，沉着臉說：「我又沒有親戚家可以去吃飯，當然沒有吃飯。」

柔嘉驚異道：「那末，快叫李媽去買東西。你到什麼地方去了？叫我們好等！姑媽特來看你的。等等你不來，我就留她吃晚飯了！」

鴻漸像落水的人，捉到繩子的一頭，全力掛住，道：「哦，

原來她來了！怪不得！人家把我的飯吃掉了，我自己倒沒得吃。承她情來看我，我沒請她來呀！我不上她的門，她爲什麼上我的門？姑母要留住吃飯，丈夫是應該挨餓的。好，稱了你的心罷，我就餓一天，不要李媽去買東西。」

柔嘉坐下來，拿起報紙，道：「我理了你都懊悔，你這不識抬舉的傢伙。你願意挨餓，活該，跟我不相干。報館又不去了。深明大義的大老爺在外面忙些什麼國家大事呀？到這時候纔回來——家裏的開銷，我負擔一半的，我有權利請客，你管不著。并且，李媽做的菜有毒，你還是少吃爲妙。」

鴻漸氣上加氣，胃裏刺痛，身邊零用一個子兒沒有了，要明天上銀行去付，這時候又不肯向柔嘉要，說：「反正餓死了你快樂。你的好姑母會替你找好丈夫。」

柔嘉冷笑道：「啐！我看你瘋了。餓不死的，餓了可以頭腦清楚點。」

鴻漸的憤怒像第二陣潮水冒上來，說：「這是不是你那位好姑母傳授你的密訣？『柔嘉，男人不能太 Spoil 的，要餓他，凍他，虐待他。』」

柔嘉仔細研究他丈夫的臉道：「哦，所以房東家的老媽子說看見你回來的。爲什麼不光明正大上樓呀？　偷摸摸像個賊，躲在半樓梯偷聽人說話。這種事只配你兩位弟媳婦去幹，虧你是個大男人！羞不羞？」

鴻漸道：「我是要聽聽，否則我眞蒙在鼓裏，不知道人家在背後怎樣糟塌我呢？」

「我們怎樣糟塌你，你何妨說？」

鴻漸擺空城計道：「你心裏明白，不用我說。」

柔嘉確曾把昨天吃冬至晚飯的事講給姑母聽，兩人一唱一和地笑罵，以爲全落在鴻漸耳朵裏了，有點心慌，說：「本來不是說給你聽的，誰教你偷聽？我問你，姑母說要替你在廠裏找個位置，你的尖耳朵聽到沒有？」

鴻漸跳起來大喝道：「誰要她替我找事？我討飯也不要向她討！她養了**Bobby**跟你孫柔嘉兩條走狗還不夠麼？你跟她說，方

鴻漸『本領雖沒有，脾氣很大』，資本家走狗的走狗是不做的。」

兩人對站着。柔嘉怒得眼睛異常明亮，說：「她那句話一個字兒沒有錯。人家倒可憐你，你不要飯碗，飯碗不會發霉。好罷，你父親會替你『找出路』。不過，靠老頭子不希奇，有本領自己找出路。」

「我誰都不靠。我告訴你，我今天已經拍電報給趙辛楣，方纔跟轉運公司的人全講好了。我去了之後，你好清醒，不但留姑媽吃飯，還可以留她住夜呢。或者乾脆搬到她家去，索性讓她養了你罷，像 Bobby 一樣。」

柔嘉上下唇微分，睜大了眼，聽完，咬牙說：「好，咱們算散伙。行李衣服，你自己去辦，別再來找我。去年你浪蕩在上海沒有事，跟著趙辛楣算到了內地，內地事丟了，現在再到內地投奔趙辛楣去。你自己想想，一輩子跟住他，咬住他的衣服，你不是他的走狗是什麼？你不但本領沒有，連志氣都沒有，別跟我講什麼氣節了。小心別討了你那位朋友的厭，一腳踢你出來，那時候又回上海，看你有什麼臉見人。你去不去，我全不在乎。」

鴻漸再熬不住，說：「那末，請你別再開口。」伸右手猛推她的胸口。她踉蹌退後，撞去桌子邊，手臂把一個玻璃杯帶下地，玻璃屑混在水裏，氣喘說：「你打我？你打我！」李媽像爆進來一粒棉花彈，嚷：「姑爺，你怎末動手打人？你打我，我就叫。讓樓下全聽見——小姐，他打你什麼地方，打傷沒有？別怕，我老命一條跟他拚。做了男人打女人！老爺太太沒打過你，我從小喂你吃奶，用氣力拍你一下都沒有，他倒動手打你！」說着眼淚滾下來。柔嘉也倒在沙發裏心酸啜泣。鴻漸看她哭得可憐，而不願意可憐，恨她轉深。李媽在沙發邊庇護著柔嘉，道：「小姐，你別哭！你哭我也要哭了。」——說時又拉起圍裙擦眼淚——「瞧，你打得她這個樣子！小姐，我眞想去告訴姑太太，就怕我去了，他又要打你。」

鴻漸厲聲道：「你問你小姐，我打她沒有？你快去請姑太太，我不打你小姐得了，」半推半搡，把李媽直推出房，不到一分鐘，她又衝進來說：「小姐，我請房東家大小姐替我打電話給

姑太太，她馬上來，咱們不怕他了。」鴻漸和柔嘉都沒想到她會當眞，可是兩人這時候還是敵對狀態，不能一致聯合怪她多事。柔嘉忘了哭，鴻漸驚奇地望著李媽，彷彿小孩子見了一隻動物園裏的怪獸。沉默了一回，鴻漸道：「好，她來我就走，你們兩個女人結了黨不夠，還要添上一個，說起來倒是我男人欺負你們，等她走了我回來。」到衣架上取外套。

柔嘉不願意姑母來把事鬧大，但瞧丈夫這樣退卻，鄙恨得不復傷心，嘶聲：「你是個 coward！Coward！COWARD！我再不要看見你這個 coward！」每個字像鞭子打一下， 要鞭出她丈夫的膽氣來，她還嫌不夠狠，順手抓起桌上一個象牙梳子儘力扔他。鴻漸正回頭要回答，躲閃不及，梳子重重地把左顴打個著，迸到地板上，折爲兩段。柔嘉只聽他「啊喲」呼痛，瞧梳子打處立刻血隱隱地紅腫，倒自悔過分，又怕起來，準備他還手。李媽忙兩人間攔住。鴻漸驚駭她會這樣毒手，看她扶桌僵立，淚漬的臉像死灰，兩眼全紅，鼻孔翕開，嘴咽唾沫，又可憐又可怕，同時聽下面脚步聲上樓，不計較了，只說：「你狠，啊！你鬧得你家裏人知道不夠，還要鬧得鄰舍全知道，這時候房東家已經聽見了。你新學會潑辣不要面子， 我還想做人，倒要面子的。 我走了，你老師來了再學點新的本領， 你眞是個好學生， 學會了就用！你替我警告她，我饒她這一次。以後她再來敎壞你，我會上門找她去，別以爲我怕她。李媽，姑太太來，別專說我的錯，你親眼瞧見的是誰打誰。」走近門大聲說，「我出了」，慢慢地轉門鈕，讓門外偸聽的人得訊走開然後出去。柔嘉眼睜睜看他出了房，癱倒在沙發裏，扶頭痛哭，這一陣淚不像只是眼裏流的，宛如心裏，整個身體裏都擠出了熱淚，合在一起宣洩。

鴻漸走出門，神經麻木得不感覺冷，意識裏只有左頰在發燙。頭腦裏，情思瀰漫紛亂像個北風飄雪片的天空。他信腳走著，徹夜不睡的路燈把他的影子一盞盞彼此遞交。他彷彿另外有一個自己在說：「完了！完了！」散雜的心思立刻一撮似的集中，開始覺得傷心。左頰忽然星星作痛，他一摸濕膩膩的，以爲是血，嚇得心倒定了，腿裏發軟。走到燈下，瞧手指上沒有痕跡，才知道

流了眼淚。同時感到週身疲乏，肚子飢餓。鴻漸本能地伸手進口袋，想等個叫賣的小販，買個麵包，恍然記起身上沒有錢，肚子餓的人會發火，不過這火像紙頭燒起來的，不會耐久。他無處可去，想還是回家睡，眞碰見了陸太太也不怕她。就算自己先動手，柔嘉報復得這樣狠毒，兩下勾銷。他看錶上十點已過，不淸楚自己什麼時候出來的，也許她早走了。衖口沒見汽車，先放了心。他一進門，房東太太聽見聲音，趕來說：「方先生，是你！你們少奶奶不舒服，帶了李媽到陸家去了，今天不回來了。這是你房上的鑰匙，留下來交給你的。你明天早飯到我家來吃，李媽跟我說好的。」鴻漸心直沉下去，撈不起來，機械地接鑰匙，道聲謝。房東太太像還有話說，他三腳兩步逃上樓。開了臥室的門，撥亮電燈，破杯子跟斷梳子仍在原處，成堆的箱子少了一隻。他呆呆地站著，身心遲鈍得發不出急，生不出氣。柔嘉走了，可是這房裏還留下她的怒容，她的哭聲，她的說話，在空氣裏沒有消失。他望見桌上一張片子，走近一看，是陸太太的。忽然怒起，撕爲粉碎，狠聲道：「好，你倒自由得很，撇下我就走！滾你媽的蛋，替我滾，你們全替我滾！」這簡短一怒把餘勁都使盡了，軟弱得要傻哭個不歇。和衣倒在牀上，覺得房屋旋轉，想不得了，萬萬不能生病，明天要去找那位經理，說妥了再籌旅費，舊曆年可以在重慶過。心裏又生希望，像濕柴雖點不着火，開始冒烟，似乎一切會有辦法。不知不覺中黑地昏天合攏，裹緊，像滅了燈的夜，他睡著了，最初睡得脆薄，飢餓像鑷子要鑷破他的昏迷，他潛意識擋住它。漸漸這鑷子鬆了、鈍了，他的睡也堅實得不受鑷，沒有夢，沒有感覺，人生最原始的睡，同時也是死的樣品。

那隻祖傳的老鐘噹噹打起來，彷彿積蓄了半天的時間，等夜深人靜，搬出來一一細數：「一，二，三，四，五，六。」六點鐘是五個鐘頭以前，那時候鴻漸在回家的路上走，蓄心要對待柔嘉好，勸他別再爲昨天的事弄得夫婦不歡；那時候，柔嘉在家裏等鴻漸回家吃晚飯，希望他會跟姑母和好，到她廠裏做事。這個時間落伍的計時機無意中對人生包涵的諷刺和悵惘，深於一切語

言，一切啼笑。

讀者當可在上面這節引文中看到錢鍾書文體的簡潔有力。一個蹩腳的小說家通常只顧製造感人的大場面，而忽略一切表面看來無助或破壞那中心情景的附帶細節。反過來說，優秀的小說家卻有膽去正視全面的感情衝突，透過看似煩瑣的心理甚至生理去分析這種感情衝突。鴻漸感到飢餓，又失了錢包，假若他能在館子吃頓晚飯，他可能帶着較佳心情再度回家，並實踐與妻子言歸於好的決心。即使他答應到她姑母的廠裏工作，並打消到內地的念頭，也不算意外。正當鴻漸準備向妻子低頭時，他們的爭執卻偏偏轉入不可改變的方向。柔嘉發了怒，因爲她實在不想要這種輕而易舉的勝利。她不滿丈夫的懦弱，這種寧願接受失敗而不肯面對現實的表現。在小說這段終結裏，主人公那個悲劇性的弱點實在表現得一覽無遺了。

錢鍾書是非常優秀的文體家。引文裏雖然見不到常在他喜劇場面裏出現的精彩警句和雙關語（puns），但我們在在可以注意到，他對細節的交代，毫不含糊；對意象的經營，更見匠心。錢鍾書尤其是個編造明喻（similes）的能手，引文中即有好幾個適當和精確的例證。正像每一個不以平舖直敍的文體爲滿足的小說家一樣，錢鍾書也善用象徵事物，在選擇細節時不單爲適合情節內容：他希望通過這些細節，間接地去評論整個劇情的道德面。因此，正如「包法利夫人」中盲眼的叫化子是愛瑪的象徵一樣，帶着一籃粗拙玩具在窺探外國餅店厨窗的老頭子，無疑是主角命運的象徵。而錢鍾書用以終結故事的那個怪鐘，亦帶着它全部的有意諷刺，在讀者的腦海裏留下了印象。

## 第十六章附註

❶錢鍾書早在三十年代前期已替英文刊物撰稿。我無意中看到他在「中國評論家」（*The China Critic*）六卷五十期（上海，一九三二年十二月十四日）寫的一篇「談中國舊詩」（"On Old Chinese Poetry"）。

❷錢鍾書的文學學士論文，分兩部分刊載於「書林季刊」：「十七世紀英國文學中的中國」（一卷四期，一九四〇年十二月）及「十八世紀英國文學中的中國」（二卷一至四期，一九四一年）。有關錢氏早期作品以及出生年份，請參閱麥炳坤，「錢鍾書的生平和著述」，「明報月刊」一九七六年八月號。依據中共官方情報，錢氏生於一九一〇年。有關錢氏生平最新資料，請參閱夏志清，「重會錢鍾書紀實」，刊於「中國時報」「人間」副刊一九七九年六月十六、十七日。

❸「人、獸、鬼」（開明書店，一九四六），頁一〇八。

❹同上，頁一一七。

❺這件事可當作錢鍾書博學的例證。他告訴讀者，據一些中世紀神學家的意見，女人的耳孔是條受胎的間道。（同上，頁一一九。）

❻同上，頁一一九。

❼同上，首頁。

❽同上，頁八七——八八。

❾同上，頁一二二——一二三。

❿同上，頁一五四——一五五。

⓫「圍城」（晨光出版公司，一九四七），頁一七四。

⓬同上，頁二二三——二二四。

⓭同上，頁一二七。

⓮同上，頁三八二。

⓯同上，頁四七〇——四七九頁。

# 第十七章　師陀

舒明譯

論才情，師陀(王長簡，另一個筆名是蘆焚)❶是比不上錢鍾書或張愛玲的，但他和他們一樣，也曾居於日治時期的上海。他的作家歷程進度頗慢：雖然他在戰前已成爲北京作家中的知名分子，並於一九三六年以第一個短篇小說集「谷」獲得衆所矚目的「大公報」文藝獎金（曹禺「日出」、何其芳散文集「畫夢錄」同屆得獎）；但他眞正值得我們珍視的小說作品，該是一九四七年出版的長篇「結婚」。

跟沈從文一樣（師陀之進入文壇，得沈從文幫助不少），師陀並未受過多少正規教育，但很早就對農村題材有偏好。他早年以故鄉河南村鎭生活爲背景的一些素描和故事，文筆典雅，饒有詩意。這似乎是當時北京年青一輩作家，如麗尼、何其芳、李廣田、陸蠡等人的共同作風。由於這樣過於講求文體的雕琢，在他早期的作品中，例如「谷」、「里門拾記」、「黃花苔」、「野鳥集」及「落日光」等，短篇小說和小品散文這兩種文體之間的界限便很不分明。

中日戰爭爆發後，師陀從北京移居上海繼續寫作，但未投靠日本人。他乘着戰時劇院活動的蓬勃，搖身一變成爲劇作家，並改名師陀以表示轉向。他改編了安德利葉夫(Andreyev)的「被

掌頰的人」（*He Who Gets Slapped*）爲大受歡迎的「大馬戲團」，由當時「苦幹劇團」（石揮、張伐主演）演出，是一齣非常好看的戲。而取材自高爾基的「底層」（*The Lower Depths*），由他和柯靈合編成「夜店」，亦同樣大受歡迎。當時，師陀在香港和內地也發表了一連串的小鎮生活寫照，後來都收在「果園城記」一書內。此外，他還寫了「馬蘭」及「結婚」這兩本小說，勝利後不久即出了單行本。另外一個長篇「荒野」在上海「萬象」雜誌上連載了十五章（一九四三年七月號至一九四五年六月號），未見單行本，可能未寫完。

「落日光」（一九三七）這個集子是師陀早年典型的田園作品。與書名同題的一篇講一個浪子回鄉的故事，充滿着模倣他人的傷感片斷，而同一格調的「田園之歌」及「一塊土地」似更形淺薄。但集中亦有一篇出色的諷刺作品「父與子」。這篇小說在體裁上是零零碎碎的日記，寫一個中學教師紀錄由一九一七年至三七年間發生的事。主角是五四時代的典型青年，曾抗拒父母的命令，拋棄了鄉間的髮妻去和自己的意中人結合。但隨着時間的流轉，他卻日益爲自己一生的失敗而懊惱；而他的成年兒女在另一個政局下的急進主義，亦令他感到驚恐。他又察覺到，在身爲左翼學生領袖的長子的眼中，自己不過是一個無用的反動分子而已。師陀在這篇描寫挫敗生活的諷刺小說中，對現代中國知識界的時尚變遷提出一個嚴重的問題：現在非常聰明自負的長子，將來會否被新一代所替代，而自食幻滅的苦果呢？除了探討父子對立這個永恆的主題外，作者對傳統失落後「前進」與「落後」的相對狀態，亦有非常切要的批評。

這種探究與好奇的精神在「果園城記」（一九四六）中亦很明顯。根據書中序言，師陀在一九三六年的夏天從北京到上海時，途中曾在一個小市鎮的火車站停下來探訪老朋友。該地落後蕭條的景象激起他創作的念頭：他想寫一部自清朝亡後至今的小

鎮歷史。「果園城記」的十八篇素描雖無悲劇力量，但卻有魯迅在「吶喊」及「彷徨」中所表現的諷刺與同情。

正如魯迅的幾篇小說一樣，「果園城記」亦以自我放逐的知識分子的暫時回鄉爲出發點。主角回家探訪老朋友，並詢問舊日相識的近況。在這一羣人當中，一位年將三十的老處女，把日子花在縫製永無機會穿著的嫁衣上；另一失意鄉紳，以前慣常毆打妻子，但在一九二七年共黨佔據小鎮後就不敢再蠻來了；還有昔日號稱望族如今是破落戶的當地幾個大家庭。

特別令人覺得難忘的是幾位熱心改革者的淒涼寫照：他們當年鼓吹近代思想，結果現在走上貧窮、被謗與死亡之路。這些角色無疑在其他的現代中國小說中出現過，可是師陀卻故意選擇這些典型來做例子，無非要說明一點：表面上時代雖在轉變中，但仍有許多地方、許多人在滯留不變的。書中眞正的主角是城鎮本身。改革者、共產黨人及國民黨官員來的來了，去的去了，可是城鎮本身卻我行我素，繼續着它懶惰、懦弱和殘酷的行徑。

師陀雖然對中國的前途感到失望，他對共產主義或其他時髦的主義卻也沒有信心。早在一九三六年，他已寫了諷刺中國共黨知識分子的短篇小說「馬蘭」。故事中一個馬克思翻譯者，從鄉間帶了村女馬蘭回城，別人都以爲他把她從家庭的壓迫中拯救出來。他與她同居，並介紹她給自己那一羣知識分子朋友認識。但不出所料，馬蘭感覺他們可憎。由於師陀諷刺的筆觸還未成熟，所以他無法把馬蘭的天眞率直和她周遭的人的虛僞無情，有力地作出一個對照。但基本的佈局引起他的興趣，促使他後來將故事擴展爲長篇。「馬蘭」寫成於一九四二年，於一九四八年初版發行。

這部小說仍然是笨拙的諷刺作品，更壞的是到結尾時演變爲荒唐的俠義浪漫故事。 但書中的一些寫作技巧值得注意。 「馬蘭」分爲四卷，首二卷和末卷由女主角的一位傾慕者用第一人稱

敍述。第三卷則是馬蘭對首二卷描述過的情節私下的紀錄。雖然師陀並沒有善用這獨特手法，但雙重透視的運用，顯示了作者在技巧及情節上的獨特心得。他下一部完成的小說就在這方面大展所長。

由於歷年的撰劇經驗和早期對諷刺作品的嘗試，師陀在「結婚」一書中擺脫了以往沉思默想的哀悼氣氛和鄉村小鎭的題材。他現在的文筆明快生動，故事的背景則放在一九四一年珍珠港事件前後日治時期的上海。可是這場戰爭的作用僅止於背景而已，用以襯托出書中各人物爲求生存而掙扎的陰暗面。由於作者以前作品水準的不平均，而他在五十年代雖有新作發表，也不得不受範於共產黨的教條，因此我們實在不知道「結婚」究竟是一個意外收穫呢，還是一個作家轉爲成熟的證據。但若純就它的敍述技巧與緊張刺激而論，「結婚」的成就在現代中國小說中實在是罕有其匹的。

大多數諷刺小說的角色都有定型的弊病：人物一出場即性格全露，在以後亦無發展。「結婚」卻有懸宕性。每一章都帶來情節和角色的一些意外發展，而角色雖不脫諷刺本色，但每次出現，必比上次多透露一些性格上的特徵，而引人入勝。這種刺激性主要來自師陀對觀點運用的精妙老到。小說的上卷包括一系列的六封信，是胡去惡寫給女友林佩芳的，後者現正偕同父親居於小城。下卷是第三稱的敍事紀錄，情節緊接着最後一封信。這個轉變安排得極其巧妙，因爲這時男主角開始沈醉於一個新的夢境，幻想來日的發達和幸福，已再不關懷那位原來準備跟她結婚的女子。他乾脆不再寫信給她了。

在原先那些信中，男主角開始也許不自覺的，拚命替自己想借錢從事投機的決定作辯解。第一封信追溯往事：胡去惡提醒佩芳，他童年極其不幸，父親專制而可恨，絲毫未供給他中學及大學的教育費。他繼續告訴佩芳，他在上海教中學遭遇窘迫時，能

夠獲得她的愛護和享受到她家人的溫暖款待，實在很幸運，因此對她非常感激。她的父親無疑是一個忠誠愛國的人，因他拒絕在日本人的統治下教書，寧回鄉城開雜貨舖；而佩芳爲陪伴父親甘願放棄攻讀大學，亦是一個懿德可嘉的女子。但自從他們離開上海後，胡去惡繼續說，他一直非常孤寂。現在他決定要趕快賺點錢，好能早日與她成婚，幫助她父親維持家計。他安慰佩芳，他的投機生意會做得極其小心，她不必爲他擔心。

在隨後的兩三封信中，胡去惡顯示了對他的新朋友的銳利觀察，但他的批判態度不可避免地漸漸放鬆下來。他雖想潔身自好，亦身不由主地被引進一個罪惡的新世界。那裏面充塞着下列的角色：（一）田國寶，他的大學同學，一個硬充的美術鑑賞家和膽小的投機者；（二）國寶的妹妹國秀，一個習慣浪用金錢的輕薄少女，胡最初帶着嫌惡的眼光對待她，但終於竟成了她的俘虜；（三）田氏兄妹的表兄錢亨，國秀自己中意的男友，一個花花公子和狡猾的投機商人，胡向他借了一萬元，並委託他用這筆錢去投資生利；（四）黃美洲博士，一個盲眼的梅毒患者、騙子和吹牛大家，靠着投機、敲詐和飛黃騰達的幻想過活；(五)黃的情婦和未來新娘、外號老處女的張女士。這些角色每一個都代表着某種腐敗，而上卷即紀錄了胡去惡面對這種分子的必然墮落。

胡的墮落以他對國秀的日漸迷戀開始。他對國秀的情感不能算是愛，而是他對虛榮、佔有慾和娶富家女子得到經濟保障的一種狂熱。他最後一次寄信給佩芳時，他的觀念已完全改變了，眼花繚亂地期待着美好的將來。對國秀來說，她和他交往不過是因爲自己和錢亨吵了嘴。但當胡對她意亂情迷時，她想到自己可能要嫁給這個窮教員，便突然擺脫了他，從新投向舊愛人的懷抱。

同時，由於應酬國秀的消費很大，而每月他又要支付貸款的利息，胡去惡已把儲蓄全部花光，還欠下一筆重債。他跑去見錢亨詢問投資情況。這時錢亨把他恨得入骨，就借珍珠港事件爲藉

口，說替胡兌換的一萬元外國股票，現在已一文不值（事實上錢亨用胡的錢作本賺了不少錢）。胡本已一蹶不振，但令他更感到驚愕的是國秀現在竟不客氣地對他下了逐客令，而他先前付託國寶的兩份教科書稿子，竟然又被國寶出名盜印了。他再次去找錢亨，二人打了架，結果胡去惡被打得遍體鱗傷。胡氣得再無法忍受了，乃在一條黑巷中伏擊錢亨，殺死了他，自己隨後也被警方射死。

正如幾部重要中國現代小說的主人翁一樣，胡去惡是一個容易受騙的人；但他和他們不同的是，他的受騙是因為缺乏世故，而非由於本質的善良。在他早期的信中，即已出現了與他自許的純潔不調和的偽善與自鳴得意的優越感。倘若給他去騙去搶的機會，他不久將會變成和錢亨一樣的不擇手段。我們可以替他辯護說，他跳進的陷阱只不過是一個大騙局，但作者要強調的，正是主角這種盲目的愚昧。胡在致佩芳的第一封信中，自視為受社會唾棄的不幸兒童。當他在暴徒世界中競爭失敗後，他又重用社會不公平的觀念來替自己的愚拙作辯護。只有在他殺死錢亨後神志極端清明的一剎那，他才徹底看透自己的本相。但他的激情未幾就會被死亡所淨化。

由於師陀處理主人公的嘲弄手法，「結婚」在形式上可被視為悲劇性的諷刺作品。胡去惡同他夥伴的所作所為，並非相對而是平行的。每人都在追求他自認為極美好的東西。在這方面，黃美洲博士是這羣人中最荒誕和最可怕的一個，因為他代表了求生的不滅意志。儘管他有着顯著的缺陷，他的野心與貪婪，卻使他在求生的掙扎上比胡去惡強得多。我們甚至可把他看作這本寓言性小說中的一種超道德的生命力量。

黃美洲博士確實是現代中國小說中最令人難忘的次要角色。我們第一次見他在咖啡店中，與老處女及其他人在一起。他穿著頗為陳舊但相當整齊的斜紋嗶嘰西裝，架上黑眼鏡來遮掩睛眼。

他面上滿是傷疤，連眉毛也絕了跡，滿有信心地談論着政治和股票市場。第二回我們看他時，剛好是一個強烈的對照：他正和老處女在他污穢的房間內，高聲與房東吵罵，因爲他的房東正要迫他搬遷。黃美洲以前相貌英俊，曾是北平母校的助教，和一個漂亮的女子結婚後準備到美國深造。但在這時，他的梅毒（可能是遺傳的）發作了。經診治後他雙眼變瞎，而妻子竟拋棄了他去跟他的醫生同居。自此以後他就一直控告她，最後她付出三萬元將官司和解。他取到錢後，遂和老處女成婚。

讀者翻閱小說最初的二十頁時，自然會猜想它的題目和將來胡去惡及林佩芳的婚事有關，但結果小說反以黃美洲和老處女的婚事告終。這對盲眼新郎及乾癟的新娘（他們實已同居多年）的結合，等於是對結婚制度挖苦。這小說裏所有的荒唐愚昧都來自求生的意志。這兩個人卻以他們的怪誕方式，掌握了這個意志。

故事以這種「假儀式」作結，正好點出了「結婚」的諷刺性。追求安定、逸樂和權力的傾向決定了我們生活的模式，使我們每個人看來都好像是一齣恐怖成分遠多於悲愴成分的大鬧劇中的一個演員。因爲師陀能夠在他緊湊的敍事中注入這點恐怖成分，他把「結婚」寫成了一部眞正出色的小說。

## 第十七章附註

㊀ 據北京語言學院所編的「中國文學家辭典」「現代第一分册」（徵求意見稿）（北京，一九七八年九月出版），師陀，原名王長簡，筆名蘆焚、君西、康了齋等，一九一〇年生，河南杞縣人。在開封讀中學，一九三一年到北平。「九一八事變」發生，用蘆焚筆名把試寫的兩個短篇小說

「請願正篇」和「請願外篇」寄出，分別在「北斗」和「文學月報」上刊登。這是他文學活動的開始。

# 第十八章　第二個階段的共產小說

董保中譯

抗日戰爭爆發前，共區的文藝活動，僅依賴最粗淺的宣傳方式，如歌曲、說書、活報劇等來教育士兵與當地人民。當時共黨正處於生死存亡之際，無力提倡文學與藝術。自一九三六年西安事變後，共區情勢有了極大的轉變。共黨政府從此在陝甘寧邊區享有自治權。而且自魯迅藝術學院建立後，大批有經驗的左傾及共黨作家與知識份子湧到陝甘寧邊區，中共便開始有力量建設共產主義文化了。這個時候，毛澤東也開始發表一系列影響極大的書及小冊子，用來教育他的日益擴大的文化幹部，教他們怎樣去做好對日本和國民政府的鬭爭工作。雖然多數最著名的親共作家如郭沫若、茅盾、夏衍等，在抗戰期間均留在國民政府地區，可是在毛澤東和他的親信文化頭子周揚的指揮下，留在陝甘寧區的左派作家，卻很快的開始了一個嶄新的文藝方向。

這種新文學可分成兩個時期，即一九四九以前和一九四九以後的兩個階段。雖然共區作家自一九四二年來，就一直以毛澤東「在延安文藝座談會上的講話」爲寫作綱領，但這兩個階段文學精神卻有顯著的不同。在第一期裏，所謂「新民主」的神話還存在着，作家們對批評的畏懼也不太大，所以這些作家以一種天眞的誠摯與熱情來寫作，極力去討好黨的領導階層。尤其是在一九

四五到一九四九年這一階段內，國民政府的失敗與「解放區」已開始了的土改運動都使這些作家們感到興奮。這時期一些作家產生了一些鉅型的長篇小說，增強了中共新文學前途不可限量的幻覺。

一九四九年以後，作家們被納入以區域爲單位的組織，受到嚴厲的管理，他們的熱忱立刻冷卻下來了。黨的批評家開始對文學作品的質量表示不滿。他們公開的提出這個問題：爲甚麼當全國各部門都在飛躍前進的時候，當作家的數量比解放前多出數倍的時候㊀，而文學作品卻遠遠落在後面呢？並且，跟解放前比較，當前的作品很少值得黨的讚許。事實上，這種情況不難得到答覆。當國民政府還統治着大陸的時候，作家們很容易嚮往一個偉大的將來，因此也較情願服從共黨路線的各種嚴厲要求。可是一旦國民黨失去政權後，共產黨政權在這些不可改造的小資產階級作家眼中，即刻成爲敵人。中共政權費盡心機去製造各式各樣的敵人——美國帝國主義、蔣介石、地主、富翁以及一切反共的陰謀分子——來引導作家及人民的仇恨。但是這種仇恨運動不能掩遮人民所受的窮困與勞苦。如果作家們在這種情形下仍然對這個新中國歌功頌德的話，那麼這只是一種虛僞的行爲。虛僞的心理就算與宣傳的藝術作品也是不能相容的。

如果拋棄延安早期粗糙的作品不談，中共文學的新時代可以說是開始於毛澤東在延安文藝座談會上的講話。在毛的講話後，延安的文藝工作者立刻尋找新的文藝表現方式，盡量利用羣眾所喜歡的地方藝術形式，秧歌原是陝西一種土風舞，但自毛澤東一九三八年談到「民族形式」的重要性後，即被認爲是一種重要的宣傳工具。一九四二年以後，文化幹部開始熱烈的討論秧歌劇，認爲以農民歌舞表演故事的秧歌的宣傳力量可因此更爲有效。經過初期的試驗（如「兄妹開荒」等），一個具有極大號召力的秧歌劇終於出現了，那是賀敬之與丁易合編的「白毛女」。「白毛

女」的劇情據說是根據眞實故事寫成的，說一個農女被地主強姦，她的父親也被地主迫害而死。爲了逃避更殘酷的迫害，這個農女躲藏在一個不見天日的山洞裏(因此頭髮變白)，直到那個村子被解放後，那個地主受到應得的懲罰，她才回到文明社會裏來。延安文藝座談會後的另一個嘗試是京劇的創作。結果產生了兩個認爲有革命意義的依據「水滸傳」故事編成的京戲。(一九四九年以後，中共文藝組織審查京戲，認爲大部分有封建道德意識，因此被禁演。)

歌謠和戲劇舞蹈一樣，也是易於接受的宣傳形式，因此於一九四二年後備受重視。採用民間流行曲調來歌頌毛澤東與共產黨和咒罵舊生活方式的歌曲大量的出產，但是這些歌曲多半是粗陋的小調。長篇詩歌爲數較少，最著名的是李季的敍事詩「王貴與李香香」。跟「白毛女」一樣，「王貴與李香香」(一九四五)是一部誇大地主淫虐的作品。在這首詩裏，王貴與李香香的愛情，一向好事多磨，直到他們的村子被解放後才能快樂團圓。

由於共區的文盲情況，詩歌與戲劇比小說受到更大的重視。在延安文藝座談會以前，除了丁玲的兩小冊短篇小說集外，沒有甚麼小說出現。在座談會以後，周揚及其他文藝幹部開始注意尋找能完全聽從毛澤東文藝路線的新作家。最後他們找到了趙樹理。趙本是在一間報紙工作的無名幹部，僅有初中程度，但是他從父親(一個粗懂中藥、星相術以及民謠的山西農民)那裏學會了歌唱和說書的技巧。一九四三年趙樹理把這種天份應用到寫作上，寫出了「小二黑結婚」及「李有才板話」之類的故事，馬上得到周揚的賞識，稱譽他爲「具有大眾風格的人民藝術家」，精於運用新語言及新題材。㊂

我們上面談到一九四五年至一九四九年這一個期間，是共區作家，特別是小說家，產量豐富的時期。雖然當時已有趙樹理成功的先例，這些熱心的小說家們似乎仍以流行的、已有中譯本的

蘇聯作家爲模範，如蕭洛霍夫（Sholokhov）的「被開墾的處女地」（*Virgin Soil Upturned*），葛拉德克夫（Fedor Gladkov）的「水門汀」（*Cement*），奧茨托夫斯基（Nicholas Ostrovsky）的「鋼鐵是怎樣煉成的」（*The Tempering of the Steel*），格羅斯曼（Vassily Grossman）的「人民是不朽的」（*People Are Immortal*）等。這些小說以標準的社會主義寫實方式（並沒有回復「民族形式」的味道）來頌揚共產主義下人民與國家的改變。（自然，有些短篇與長篇小說是用「民族形式」寫成的，例如馬烽與西戎的「呂梁英雄傳」便是，但是這類多半以「解放戰爭」爲題材的小說，就是在共產黨眼中也不如那些較有結構的新小說。）幾乎所有這時期的小說都是關於農村經濟的：柳青的「種穀記」描述農民爲建立合作社與富農的鬬爭；歐陽山的「高乾大」是關於農村合作社經營成功的故事；丁玲的「太陽照在桑乾河上」，周立波的「暴風驟雨」，跟馬加的「江山村十日」都是表揚東北土地改革的作品。草明（歐陽山妻）的「原動力」是唯一以工人爲題材的小說。這部小說敍述在東北的一羣工人，在黨的領導下重建一座發電廠的故事。雖然這些建設小說都是千篇一律，枯燥無味，但卻已是共產黨文藝高度成就的紀錄。

一九四九年以後，文藝創作的熱忱隨着共黨加緊清算整肅而消失。無怪乎中共文學史家，在討論這一時期的作品時，大都放眼於意識型態的鬬爭方面，而不論作品本身的成就了。小說創作仍然服從工農兵路線。雖然政府注重工業，以工人爲主的小說還是落在以農民爲題材的小說之後。這些農村小說都是宣揚農業集體化的㊂。戰爭小說則除了以抗日及解放戰爭爲主題以外，自然都在韓戰裏找材料。直到一九五七年，很少成名的小說家在中共政府成立後寫出一部小說。（一九五八年開始情形就不同，見「附錄一」。）受到中共讚賞的小說，諸如柳青的「銅牆鐵壁」，陳登科的「活人塘」及「淮河邊上的兒女」，馬加的「開

不敗的花朵」，楊朔的「三千里江山」，趙樹理的「三里灣」，杜鵬程的「保衞延安」等等，其作者都成名較遲，雖然不一定太年輕。楊朔是和蕭軍同一時期的東北流亡作家，抗戰期間尙沒沒無名。

中共的小說，旣然都是千篇一律，對於個別作者的討論因此也是多餘的。情節與人物都依照着一定的模型，宣傳色彩極濃。共產主義藝術必須是樂觀的，必須頌揚共產黨過去及現在的光榮，以及嚮往一個更好的將來。又因個人不能有他自己對眞理的看法，所以悲劇自然是不可能的。由於在傳統上喜劇都用社會風俗習慣做素材，所以喜劇也不受黨方面的歡迎。資產階級及鄉紳的行爲本來已夠噁心，配不上喜劇形式的處理；而共產黨幹部、工、農、兵各界的行爲都是或者應該是爲人表率的，自然開不得玩笑。當然，有一些題材是可以用喜劇形式寫的，例如舊式農民的保守性，但他們的本質必須是善良的，可以改進的；或者是態度傲慢，笨手笨腳但並未犯嚴重錯誤的共幹，都可以勉強湊成喜劇角色。但問題是，面對這種人物，喜劇的諷刺性變得麻木了，因爲作家是絕對不能以個人爲主來蔑視社會，向社會挑戰的。並且，除非在劇中有一個更重要的角色，能夠維護黨的路線，代表黨的正確作風，否則上述那種喜劇人物不能出現。就是在短篇小說裏，對於正面角色，些微的譏諷都是不容許的。因爲這個緣故，蕭也牧爲了他的「我們夫婦之間」和其他的作品受到批判，理由是他的小說太富於小資產階級式的輕佻了。這故事講的一對夫婦（丈夫是都市知識分子，太太是農婦）長年在一個窮僻的共區內生活。大陸陷共後，他們搬到北京去，使他們本來相安無事的生活起了變化。一到北京後，鄉村夫人不但土里土氣，而且對都市的奢華生活，諸多挑剔，使做丈夫的大爲難堪。他怪她土氣，而她也怪他「學壞」學得這麼快，不滿他一下子便恢復都市的惡習。這個婦人熱心過度，連她的黨上司也命令她自我檢討。

在她對丈夫承認她的過錯後，丈夫對他妻子的愛情反而恢復了，而且他也發現他妻子粗俗後面的許多優點。既然共產黨員也是人做的，這個家庭故事本來沒有甚麼特別的地方，因爲，即使是一對共產黨夫婦，也可以有不同的性格習慣，並且，吵了架以後自然也可以和好如初。但是中共批評家卻覺得不對勁，認爲這個故事暴露了共產黨夫婦之間的矛盾衝突，更不應該的是對這個無產階級出身的妻子的諷刺。他們的意思不外是，任何一對共產黨夫妻，因爲他們是共產黨員，應該是，而且一定是，快樂融洽的。

正面人物不但應該行爲得體，而且應該隨時隨地表現正確的意識型態。「武訓傳」電影的錯誤——在小說中也有類似但較輕微的錯誤——是負責這部電影的工作人員誤認武訓爲一個無產階級英雄。但在馬克思主義的觀點看來，武訓只是一個卑賤的奴性的人。就算是這個傳奇式的乞丐，這個貧民義校的創辦人，有着無產階級式的勇氣、熱誠、自我犧牲等種種道德，他只不過是一個終身行乞，而從未想過要領導革命推翻地主階級的人。他只是一個馴服的奴隸，心滿意足地接受他的主人的施捨。可笑的是，「武訓傳」自面世以來，一直受到批評家的吹捧，他們想不到黨中央後來批判此片爲反動的影片。

不單正面人物應該時時把他們的意識型態掛在口上，就是反面人物也得如此。地主、國民黨特務、日本兵都一定是壞人；他們的惡性，是根深蒂固的，因此他們不可能會動善心，行好事。如果一個作家給這些反面人物些微的人性，自然而然地，他立刻會被認爲犯了小資產階級的溫情主義。「戰鬬到明天」本來是一本很公式化歌頌共產黨英雄主義的小說，一九五一年出版後，卻受到嚴厲的批評（這部小說的第一部經過徹底的修改後，於一九五八年重新發行），因書中許多錯誤之一，是作者白刃竟然膽敢給一個日本軍官反省他自己罪行的機會。他剛命令部下放火燒毀一個共黨軍事基地：

「火，罪惡的火！大火，小火，都是我們親手製成的！」渡邊懊悔地想了一下，便踏着沉重的腳步，走下山坡。他計算了一下，這一次討伐，不到一個月，已經損失了四十七個士兵。想到每次討伐，故國要添一批新的孤兒寡婦。頓時像回到故鄉，看見年輕的妻子，正牽着弱小的女孩，站在碼頭上，在向他揮淚告別。「哦，時間過得眞快，五年了！說不定自己有一天，也像部下一樣的死去，一樣的在火裏燒成灰，盛在小盒裏返回故國。當妻子從故鄉忽然接到小盒骨灰，她們會怎樣的傷心呀！……」㊃

中共文藝批評家巴人，依循着在「文藝報」上發表過的更權威性批評的路子，批評這一段道：

這是把一個法西斯匪徒描寫成一個善良的人物了。這是不是失卻了階級立場和民族立場呢？作品中人物的出現，總是負擔着他所屬的階級的任務而行動着、生活着和戰鬪着的。因之，作家應該給予「他」以適合於其所屬的階級的面貌，思想和感情。我們試想：一個陷入於瘋狂侵略的法西斯分子，而且是個部隊的負責人物，有可能發生這種思想感情嗎？㊄

前面所引的一段是一個很明顯的例子。一個共產黨作家想研究人物心理狀態的描寫，無疑是自討苦吃。因爲，既然每一個人物的好壞，思想，感情，夢想——實在大陸小說並無夢想的出現——都要符合階級性，一般小說家常用的心理描寫手法，就完全派不到用場了。此外，不依照一個人物的階級性來表現他主觀上的缺陷與優點，也會給作者添麻煩。周揚對一個因想減少宣傳上的單調而加插了多少心理描寫的故事批評了一番。他板着面孔的訓話讀來眞給人啼笑皆非之感：

……有些作者就是描寫積極人物的時候，也不是着重在表現他們的新的高尙的品質，而往往努力去找尋他們靈魂深處的某些

弱點或陰暗的方面。

最近，「人民文學」第四卷第一期發表了丁克辛的小說「老工人郭福山」，可以作爲這樣的一個例子。這篇小說寫了郭福山的兒子郭占祥，一個被作者描寫爲一切方面都夠模範的，「有能力，有威信，得到全支部黨員的一致擁戴」的鐵路工人領袖，又是工務段的支部書記，這樣一個人物；這個人物，在美帝國主義侵略朝鮮的戰爭發生，敵機轟炸我國境的時候，忽然害怕起飛機來，成爲了一個「怕飛機、怕轟炸、怕死的軟骨頭」。原來他過去曾被日本鬼子抓到北滿去當勞工，有一夜，日本鬼子用機槍打死兩百多勞工，他從死人堆裏逃出來，從此他聽到機槍的「噠噠噠……」聲就害怕了。他的非黨員的老父親要求支部把他這個不肖的兒子開除出黨，總支書記從寬處理，僅僅撤消了郭占祥的支部書記的職務。後來在他父親的影響之下，他變成不怕飛機了，於是成了「父子英雄」。很顯然的，作者不只歪曲地描寫了一個模範的共產黨員所應有的形象，而且完全抹殺了共產黨的教育和領導的作用。似乎一個模範共產黨員還不如一個普通老工人；似乎在最要緊的關頭，決定一個人的行動的，不是他的政治覺悟的程度，而是由於某種原因所造成的生理上、心理上的缺陷和變態；似乎帝國主義者的兇暴行爲竟可以把中國工人嚇倒；似乎使一個共產黨員改正錯誤的，不是黨的教育，而是父親的教育。在整個事件中，起決定作用的是生理的因素，而不是政治的因素，是家族的關係，而不是黨的關係。這樣的作品，在政治思想內容上說，是完全錯誤的。……㊅

既然悲劇和喜劇都不能存在，人物心理狀況及其個別的道德面又不能描寫，那麼小說的(也是戲劇與詩的)領域當然是很狹小了。能夠存在的只是最簡單的田園形式的與我們可以稱之爲「新傳奇」( melodrama )形式的這兩學型文。田園文學注重描寫人民的牧歌式的快樂，這也是共產主義繪畫藝術的主調。但是，一個畫家畫一羣充滿快樂幸福的健康農民，遠比一個作家用文字來

描寫容易得多。因此，小說中傳奇式的情節往往較田園式的情調突出，雖然憑空塑造田園式恬靜生活，在宣傳功用上——預示中國在社會主義下將來美麗的憧憬——要比前者有用得多。可是自官方的報導上看，直到目前爲止，中國大陸的生活一直是無休止的與天災人禍的鬭爭，而傳奇正是表現鬭爭最恰當的文藝手法。在這鬭爭裏有四種人物——第一類是已經覺悟，所以不會墮落的人（此類包括大多數的黨員幹部及工農兵羣眾的領袖人物）；第二類是基本上是好人，但時常也會走錯了路的人（羣眾和某一些幹部）；第三類表面是壞的，但是可能改造的人（諸如中農，小資產階級，知識分子）；最後一類是壞得無法救藥的人（如地主，國民黨及一切隱藏或公開的人民公敵）。小說家的責任是要肯定這些已經覺悟的人的力量，糾正改良那些中間分子，暴露懲罰壞分子。陰謀分子及反動分子必須對一切共產主義所受的障礙負責，一切共產主義的成功都應歸功於共產黨的領袖。所以不論長篇也好，短篇也好，傳奇的公式是一定的：英雄人物立功，中間分子被改造，壞蛋受懲罰。

在較清醒的時候，作家與批評家們都同樣的對形式主義的專制感到煩惱。在故事情節必須依照鬭爭、立功的樂觀公式下，人物必須依從好人，壞人，及可以改造的人的固定模式下，怎麼可能不使作品流於單調乏味呢？ 因此， 怎樣去創造有趣但仍然典型的人物似乎是中共批評家最大的問題㊆。他們非常耐心地以魯迅和其他中國小說家、果戈爾、高爾基及其他蘇聯小說家的寫作技巧爲例，說他們所寫的人物，是如何如何的生動。既然這些作家可以在一定的階級範疇中創造了如許難忘的人物，我們的作家也該做得到才是。但這些要求人物有典型化的批評家，大概不知道美國小說家費兹傑羅（F. Scott Fitzgerald）在這有關的問題上說過這麼一句話：「如果你從創作一個獨特的人物着手，沒多久，你就會感覺到，你創造出來的，已不是一個個別的人物，而

是一個典型。如果你從創作典型人物着手，你將會發覺你創造出來的——甚麼東西也不是。」正因爲毛澤東領導下的小說家都是從寫典型開始，所以他們甚麼也沒有創造出來。

在不大友好的時候，中共文藝批評家可以指責說，最近一些小說的失敗，是由於作家們自己學習馬列主義的失敗，是作家們不會活學活用毛澤東思想，及作家們沒有深入人民生活的緣故。自然，在政策上，作家們經常被下放到農村，工廠及前線去體驗眞實的生活。可是，最大的諷刺是：要是作家們誠實的報導他們所看見的一切，他們作爲一個文藝工作者的特權便馬上被褫奪。不論他們如何認眞參加深入人民生活，他們只能捨棄他們所親歷的知識經驗，編造些樂觀的宣傳來證實共產黨的成功。張愛玲在「秧歌」中描寫的顧岡——顧同志爲一中共文藝幹部，他目睹一場悲劇，但卻只能寫傳奇式的電影劇本——已經寫出了現今大陸上作家可笑而可悲的處境。

作家與人民在一起生活的一個可能好處，是他們在應用民間語言上已經有了進步，跟早期幾乎與現實脫節的革命小說相比，毛澤東時代的小說，至少在語言的模倣上與對表面生活的觀察上表現得相當精確。由於道德、心理及哲學性質的小說的題材受到禁止，對文學技巧還沒有完全喪失興趣的作家，只有選擇在專門表現地方特性的地方文學上下功夫了。拿丁玲早期作品「水」和她後來的「太陽照在桑乾河上」一比較，我們馬上可以看到後者的文體，較爲嚴謹，而作者對農民語言的運用也相當成功。在這方面，「高乾大」可以說是一個更爲突出的例子。該書作者歐陽山爲廣東人，其三十年代的作品，都充滿歐化句子，令人不忍卒讀。但在「高乾大」一書中，他卻能用起地道的陝西方言了。可是語言運用的進步幫不了這本書的忙，「高乾大」仍是一部非常幼稚的作品。如果作者對人生沒有自己的和全面的了解，地方彩色的手法，無疑是作家的絆腳石。因爲一個作家之所以着意描寫

一處地方或一個社會的細節，無非是想把這地方和社會的眞實感表現出來。但是如果這個作家，在深入體察這個地方和社會時，對一切早已有公式化的見解，這個時候，眞實感不外是宣傳八股的別稱而已，用心寫地方色彩的細節有甚麼用？中共的新小說家所能做到最好的，便是創造出一種膚淺的「資料寫實」文學，但骨子裏，這些寫實文學一點也不眞實，因爲老百姓間眞實的感情和思想，都一律被有系統的加以歪曲來符合樂觀主義的公式調子。甚至於農民的語言也墮落成爲死板的粗話和土語，因爲那些語言的作用，已經不再是爲了表現眞實的感情的了。在感情衝動時，農民的語言本是饒有詩意的，但在中共的「寫實文學」裏卻已失去了。再說，中共特意的去培養方言文學，與其本來的「文藝大眾化」目標相違，因爲它破壞了早期白話文作家苦心孤詣栽培的成就，那就是國語的推行。

雖然前面所談到的，對我們了解中共自一九四二年以來的文學特徵，已經夠了，但爲了深入一點討論起見，我特意選出趙樹理的作品和丁玲的「太陽照在桑乾河上」來做例子，因爲這兩人都先後做過中共文壇的寵兒。照當時中共領導階層的意見，趙樹理該是魯迅、茅盾等大小說家的繼承人的。至於丁玲，雖然她本人早已受到整肅，但她這部小說還是值得批評家注意的，因爲有好多年，它一直被認爲是毛澤東時代最光榮作品之一。（當然文化大革命後，趙樹理也遭清算，看來值得稱讚的小說家愈來愈少了。）

趙樹理的早期小說，除非把其中的滑稽語調（一般人認爲是幽默）及口語（出聲唸時可以使故事動聽些）算上，幾乎找不出任何優點來。事實上最先引起周揚誇讚趙樹理的兩篇，「小二黑結婚」及「李有才板話」，雖然大家一窩蜂叫好，實在糟不堪言。趙樹理的蠢笨及小丑式的文筆根本不能用來敍述　，　而他的所謂

新主題也不過是老生常談的反封建跟歌頌共黨仁愛的雜拌而已。「小二黑結婚」是一個破除迷信，歌頌共產黨婚姻自由的簡單故事。小二黑的父親是一個性情古怪，迷信算命的農人，而小二黑所愛上的女孩子的媽媽，卻是個愛賣弄風情的巫婆。這一對青年人的結婚願望受到了家庭反對。理由是，小二黑的父親認爲他們的結合會引起不幸；女方母親的反對是因爲她自己想勾搭小二黑。最後村裏的共幹上場，一切困難就迎刃而解。小二黑的父親不再迷信算命；女方的母親也不再做巫婆，不再向男人賣弄風情了。兩人都成爲勞動生產的農人，而他們的子女也快快活活的結合了。這個故事多少反映出延安時代比較緩和的作風，那個時候作者還能描寫一種田園式快樂的幻象。但是「小二黑結婚」並不是新小說的前驅。而是回復到五四時期劣等作家所寫的反封建的那類溫情小說。反封建鬪爭雖然已經取得勝利成果，可是由於共區極端落後，這種鬪爭只好一再重演。

「李有才板話」裏的主角是一個說書的，喜愛把村裏大小事情編成諷刺滑稽的板話。李有才大部分是作者自己的寫照，着力於使他村莊上的人看清當地政府的腐敗，並且使共產主義社會實現。跟「小二黑結婚」一樣，「李有才板話」也是一種民間幽默的蹩腳嘗試。這種形式——在白話的敍述中加插唱詞——尤其受到批評家的稱讚。對中共來說，這種舊瓶裝新酒的方法，是在寫作上運用「民族形式」的成功。

雖然這兩個故事寫得笨拙，但由於能夠完全擺脫歐化的左翼傳統，嘻嘻哈哈眞爲共產黨作宣傳，所以周揚認爲這兩個故事是共產主義文學的一個新開始也許是對的。教育程度高的作家們在寫作上採用毛澤東路線時，往往一片虛假，故意遷就工農兵讀者的水準以求無過。可是早期的趙樹理對共產黨「恩德」的讚頌，卻是天眞無邪的，因此完全沒有諷刺意味。在中共大捧趙樹理的那幾年，我們所看到的，並不是一種新的文學的興起，而是一種

可以強化共產政權的心態的培養。

之後，趙樹理又寫了一本二百頁的小說，「李家莊的變遷」（一九四五）。「李家莊的變遷」是趙樹理作品中寫得最好的一本。書中已看不到那種丑角式的語調，因爲他已應用了傳統小說的文筆，而且，還運用得頗爲成功。就他有限的教育背景來說，這眞是難能可貴的事。小說的前半，展開一個山西北部窮鄉僻野的社會全景，讀起來還很引人入勝。基於他本人親身的經驗，趙樹理以眞實感人的手法，描寫自一九二八年以來一個農民英雄鐵鎖的苦難生活，抽鴉片的地主及閻錫山的山西省政府的官僚的殘酷，自大。但是，在小說中不斷增強的宣傳語氣詞句內，這種童話式的天眞爽直的本質逐漸消失了，直到這本小說最後變成了一個老套的故事，講共產黨的仁愛，農民的覺悟及解放，刁滑地主的被清算。

「李家莊的變遷」不是一部典型的中共小說。作者廣泛的應用他對解放前的山西情形的切身經歷，而不是用研究的成果來寫成這部小說的。一般來說，中共的新小說摒棄了作者的回憶，只着重作者實地參與的成果。

丁玲告訴我們當她準備寫「太陽照在桑乾河上」時，她特地在一九四六年夏天到察哈爾省懷來、涿鹿兩地參加土改隊工作。在寫作過程中（一九四七年）她還到了河北中部的行唐、獲鹿等地觀察了四個月的土地改革。所以這個丁玲最受讚揚的小說（一九五一年斯大林文藝獎金二等獎作品）是作者打着資料性寫實主義的旗幟來處理某一題材的。

這個故事發生地點在桑乾河邊，靠近涿鹿縣的暖水屯。那個屯裏本來有八個地主，但解放後其中四個不是已在鬬爭中受到清算，就是逃到別的地方去了。當一個新土地改革工作組到了暖水屯來結束未完成的土改時，那四個地主不禁心驚膽戰。這四個地主中，錢文貴人最精明，爲了他的生命財產，設策頑抗。他已經

把他的女兒嫁給了一個幹部，並且有一個兒子在解放軍，現在他又唆使他的姪女黑妮來勾引從前是他的農工而今天是農會主任的程仁。最初，其他地主的田產財物被沒收分發，而錢文貴由於他在本村的聲望及與黨新建立的關係，他的地位和財產安然無恙。而程仁起初也因愛黑妮的關係，在鬬爭會上，沒有起來指責錢文貴。但最後他終於改變了主意，不但自己攻擊了錢文貴，而且還煽動羣眾的怒火：

> 程仁問大家說：「父老們！你們看看咱同他吧，看他多細皮白肉的，天還沒冷，就穿着件綢夾衫咧！你們看咱，看看你們自己，咱們這樣還像人樣啦！哼！當咱們娘生咱們的時候，誰不是一個樣？哼！咱們拿血汗養了他啦，他吃咱們的血汗壓迫了咱們幾十年，咱們今天要他有錢還債，有命還人，對不對？」
>
> 「對！有錢還債，有命還人！」
>
> ………………
>
> 「天下農民是一家！」「擁護毛主席！」「跟着毛主席走到頭！」
>
> 台上台下吼成了一片。
>
> 於是人們都衝到台上來，他們搶着質問錢文貴，錢文貴的老婆也哭巴着一個臉，站到錢文貴身後，向大家討饒說：「好爺兒們，饒了咱們老頭兒吧！好爺兒們！」她的頭髮已經散亂，頭上的鮮花已不在了，只在稀疏的髮間看得出黑墨的痕跡，也正如一個戲台上的丑旦，剛好和她的丈夫配成一對。她一生替他作了應聲蟲，現在還守在他面前，不願把他們的命運分開。
>
> ………………
>
> 人們都湧了上來，一陣亂吼：「打死他！」「打死償命！」
>
> 一夥人都衝着他打來，也不知是誰先動的手，有一個人打了，其餘的便都往上搶，後面的人搆不着，便大聲嚷：「拖下來！拖下來！大家打！」
>
> 人們只有一個感情——報復！他們要報仇！他們要洩恨，從

祖宗起就被壓迫的苦痛，這幾千年來的深仇大恨，他們把所有的怨苦都集中到他一個人身上了。他們恨不能吃了他。

雖然兩旁有人攔阻，還是禁不住衝上台來的人，他們一邊罵一邊打，而且眞把錢文貴拉下了台，於是人更蜂擁了上來。有些人從人們的肩頭上往前爬。

錢文貴的綢夾衫被撕破了，鞋子也不知失落在那裏，白紙高帽也被踩亂了，一塊一塊的踏在腳底下，秩序亂成一團糟，眼看要被打壞了，張裕民想起章品最後的叮囑，他跳在人堆中，沒法遮攔，只好將身子伏在錢文貴身上，大聲喊：「要打死慢慢來！咱們得問縣上呢！」民兵才趕緊把人們擋住。

………………

這時錢文貴又爬起來了，跪在地上給大家磕頭，右眼被打腫了，眼顯得更小，嘴唇破了，血又沾上許多泥，兩撇鬍子稀髒的下垂着，簡直不像個樣子。他向大家道謝，聲音也再不響亮了，結結巴巴的道：「好爺兒們！ 咱給爺兒們磕頭啦， 咱過去都錯啦，謝謝爺兒們的恩典！……」

一羣孩子都悄悄地學着他的聲調：「好爺兒們！……」㊇

這段鬪爭地主高潮的結果是錢文貴寫下保狀：「惡霸錢文貴在村上爲非作歹，欺壓良民，本該萬死，蒙翻身大爺恩典，留咱狗命，以後當痛改前非，如再有絲毫不法，反對大家，甘當處死。惡霸錢文貴立此保狀，當衆畫押。八月初三日。」㊈

値得注意的是，丁玲一方面仔細的描寫村民和地主惡霸間的仇恨 ， 另一方面又聰明的表現了共幹的寬大與對秩序法律的尊重。這正與我們所聽到的共幹對地主殘忍的刑罰報導恰巧相反。在所有中共土改的小說裏，羣衆永遠是充滿着血腥的仇恨，而幹部們都只在法律範圍內來滿足羣衆的要求。小說與新聞報導及社會報告不同，小說的內容不受事實眞實的限制，讀者只能從他自己在這一方面經驗，這篇小說整個的語調，以及料想中作者的能

力與動機來決定一部小說的眞僞。無疑的，丁玲在這部小說的鬪爭場面和其他地方，都力求某種「眞實」，——爲便於共黨宣傳而寫的「眞實」。每一個作家，如想保存自己的話，都得作這種宣傳的。丁玲把一切鬪爭地主常見的情況，如農民的忿怒，仇恨及暴行都記下來了，但對於幹部們如何煽動羣眾的忿怒仇恨，農民們在發洩他們的暴虐時情緒的感覺如何，地主對於肉體酷刑的惡毒不公平感覺又如何，丁玲對於這類更深入的事實未加注意，也不便加以注意的。張愛玲的「赤地之戀」（前面的一百多頁是關於土改的）遠比丁玲的「太陽照在桑乾河上」高明，原因便在她能關照到這深一層的實情，能在反常的情況下設想人的正常感覺和情態 ； 而且寫到共幹以及某些因膽怯而甘聽共幹指揮的農民，昧了天理，枉殺無辜時，眞引起我們寃仇如海深的感覺。

「太陽照在桑乾河上」是一本企圖表現共黨眞相的著作，寫得雖然賣力，但卻是一本枯燥無味的書。全書四百六十多頁，分五十八章，大部分是對村民及來村中工作的共幹的簡短素描。作爲社會學資料來看，書中紀錄恐懼資料多到使人吃驚，這是不是因爲作者過分熱心，要在本書掌握錯綜複雜的歷史辯證呢，還是由於對於共黨政權隱伏着的敵視呢？（早在一九四二年丁玲就對延安政權的官僚表示不滿。）可是丁玲確是用了很多篇幅來描寫那些被迫害的少數人的痛苦，雖然這些少數分子的罪名老早便被確立了：他們要不是反動派，就是封建殘餘。所以這本小說描寫一個蜷伏在土地改革恐怖下的村莊，也有一些場面是頗堪玩味的。

還有一些較爲生動的人物素描 ： 有一個虔誠的佛教徒侯忠全，以前曾經在他的一個惡霸地主叔叔侯殿魁底下工作。土改分田的時候，侯忠全不肯接受他應得的一部分，以爲人類求改進的想法，結果都是空虛的：

今年春上，大家鬪爭侯殿魁，很多人就來找他，要他出來算

賬。他不肯，他說是前生欠了他們的，他要拿回來了，下世還得變牛變馬。所以後來他硬把給他的一畝半地給退了回去。這次他還是從前的那種想法，八路軍道理講的是好，可是幾千年了，他從讀過的聽過的所有的書本子上知道，沒有窮人當家的。朱洪武是個窮人出身，還不是打的為窮人的旗子，可是他作了皇帝，頭幾年還好，後來也就變了，還不是為的他們自己一夥人，老百姓還是老百姓。他看見村子上一些後生也不從長打算，只顧眼前，跟着八路軍後邊鬨，他倒替他們捏着一把汗呢。所以他不准他兒子和這些人接近，有甚麼事他就自己出頭，心想六十多歲的人了，萬一不好，也不要緊，一生沒作虧心事，不怕見閻王的。但在他臉上卻不表示自己的思想，人家說好的時候，也只捻着鬍子笑笑。他明白，一隻手是擋不住決了堤的洪水的；但他並沒有料到，這泛淹的洪水，是要衝到他家裏去，連他自己也要被淹死的。㊉

侯忠全被認為是一個可憐而又愚蠢的老頭子，他的思想只暴露出他消極的迷信態度。可是對共產主義消極的抵抗，也需要一點勇氣。他拿明朝的朱元璋來影射毛澤東，想不到卻說中了，雖然丁玲可能並沒有這種諷刺的動機。

另一個對共產黨表示不太信賴的是任國忠老師。任國忠很看不起他的同事，並且對共產黨是否能得到最後勝利也非常懷疑。他相信蔣介石一定會贏，所以散佈謠言來動搖村民對共產黨的信心，他常常拜訪錢文貴來洩露胸中的氣忿：

嗯！共產黨總說是為窮人，為人民，這也不過只是聽的好名詞。錢二叔，你沒有去張家口看一看，哼，好房子誰住着？汽車誰坐着？大飯店門口是誰在進進出出？肥了的還不是他們自己？錢二叔！如今是穿長褂子的人吃不開了。㊀㊀

這些話，即使出自一個有問題的角色口裏，在一本專為宣揚共產黨是人民的朋友的小說中，也是有驚人的反宣傳作用的。

「太陽照在桑乾河上」寫得最好的地方，是描寫共幹來到以後村中平靜社會關係的轉變。共產主義消滅了一個特權階級，代之而興的卻是另一個新的特權階級。圓滑勢利與外交手腕在新政權的人與人之間關係上一樣用得着。有不少時候，丁玲忘記了她的土地改革，而來探索這種社會性的戲劇。程仁深愛黑妮，可是不敢去看她，因爲她是一個地主的家屬。相反的，由於程仁在農會的地位，錢文貴與他的老婆都渴望着拉攏程仁：

> 八路軍解放了這村子，也解放了黑妮，二伯父談起的那頭婚事放下了，並且對她的態度也轉變了，顯得親熱了許多。她一天天看見程仁在村子上露了頭角，好不喜歡；雖然他們見面一天天在減少，但她相信程仁不是一個沒有良心的人 。 她並不知道程仁的確有了新的矛盾。程仁是在有意的疏遠着她的。程仁知道村子上的人都恨錢文貴，雖然兩次都沒有清算到他，但他卻是窮人的死對頭。他現在旣然是農會主任，就該甚麼事都站在大夥兒一邊。他不應該去娶他的姪女，同她勾勾搭搭就更不好，很怕因爲這種關係影響了現在地位，羣衆會說他閒話。尤其當錢文貴閨女大妮嫁給治安員張正典以後，人們都對張正典不滿；所以他就不得不橫橫心，雖說這種有意的冷淡在他也很痛苦，也很內疚，覺得對不起人，但他到底是個男子漢，咬咬牙就算了。㊁㊂

在任何毛澤東時代以前的小說裏，這一段敍述實在不算特別；可是由於共產黨對心理描寫的反對，程仁的心理狀況在這本單調無味的小說裏，實在是一個難得的精彩片段。

在共黨宣傳要求範圍內，丁玲愼重的刻畫了很多村民及幹部的典型，其中包括幹部中的壞分子：貪婪的趙全國；傲慢、迂腐而又無能的土改隊員文釆；對丈人錢文貴忠心與對黨的忠誠之間發生衝突的張正典等等。 丁玲對東北農民口語的運用， 也很到家。但是這種寫實主義充其量只是膚淺的寫實，因爲作者對幹部的批評只局限於整風運動的目標之內，絲毫沒有接觸到共產主義

基本的邪惡之處。而且書中的語言，不管是如何的口語化，卻不能夠發掘人心，因爲如能發掘人心，則讀者對共產主義給快樂和正義所下的定義就不能不發生疑問了。因此，我們倒想起茅盾來了。「動搖」所寫的，也是共產黨革命者和反動分子的故事，時間上僅隔了一代，但風格和手法是多麼的不同啊。

一九四九年以後的小說，我只用趙樹理的「三里灣」做例子。這是一本最受讚揚的人民藝術家的著作，因此也應跟其他這個時期的小說同樣值得重視。另一方面，「三里灣」可看作是「太陽照在桑乾河上」的續篇。丁玲的「太陽照在桑乾河上」稱頌土改，趙樹理的「三里灣」則稱頌集體生產。「三里灣」先在一九五五年一月至四月的「人民文學」上連載，不久即出單行本。這部小說是爲了配合毛澤東號召，將全國耕地改變成農業生產合作社而寫的。跟丁玲一樣，趙樹理作了不少實地調查工作。一九五一年春天，他被派到他原籍的山西調查學習一個四十年代初期就解放了的模範村。那個村子的地主早已被清算，而一個過渡形式的合作生產組織——互助組——已經成立了不少日子。趙樹理到達那個村子的時候，正値那個地方的農民們被命令把他們所有的土地、牛和農具都交給合作社。次年，趙樹理又回到那個地方看合作實驗的成果如何，而「三里灣」也據說就是作者研究觀察農村合作的結果。[一三]

土地改革的一個目標，是假定一旦地主所有的土地分配給農民後，農民的生活將會立刻得到改善。但是在集體生產政策下，這些剛分到地的農民，又被強迫不但把得到的土地，而且還要把他們所有的一切都交出來。他們的憤懣，自所難免，特別是一般勤儉的中農們，更不甘心把他們的財產與貧農共享。在趙樹理的小說內，這些中農們自自然然就成爲書中的惡棍了。

三里灣村裏最反對加入農村合作社的中農是村長兼互助組長

范登高跟馬多壽二人。馬多壽一方面受他舊式而又工心計的老婆管制，另外又受一個鈎心鬪角的大家庭的困擾，所以連割讓一塊地來建造渠溝都不肯。馬多壽代表着死硬的封建思想，范登高是一個更有意思的資產階級思想的代表。范登高在解放前給一個地主趕騾子， 但是由於土改時期表現得很前進， 所以爬到現有的地位。他現在不單是村中最富裕的農民，並且也是村中唯一作小買賣的人。他賣的家常用具也比當地合作社的好。以一個互助組長的身份，他可以跟幹部們爭辯反對加入合作社。但是他終於在黨的會議中受到大家的攻擊。范登高經常小心的習性使他立刻改變他的立場，滔滔不絕的批評他自己的資本主義自私的行爲。其他反對合作社的農民見到范登高的前例，加上幹部跟自己家裏較進步的子女或妻子的熱心努力，也都一個個的放棄他們的反對立場。在十月一日國慶日前夜，全村農民同意加入合作社，開始挖渠工作，使這一區的生產大量增加。

作爲一部鬪爭小說，「三里灣」比「太陽照在桑乾河上」溫和得多。無論如何，中農們只不過貪婪的想爲自己多得一點而已，還沒有犯地主們所犯的滔天大罪。趙樹理也決心要描繪出農村中一片快樂的景象：如果要使全國都願意爲實行毛澤東的新農業政策作更多的犧牲，共產主義在這一方面成功的證據一定得表現出來。在小說裏，三里灣本地畫家老梁畫了三張三里灣的風光：第一張是「現在的三里灣」，第二張是有了水渠灌田的「明年的三里灣」，最後一張是「多少年以後的三里灣」——那時合作社的社員已能夠有錢買汽車了。（事實上，人民公社不久即代替了規模小的合作社。）爲了符合田園樂趣的主旨，趙樹理把村中的青年人寫成一羣快樂而又完全馴伏於共產黨意志下的人。如王玉生就是其中一個。他雖然沒有受過正式教育，但卻是一個少年愛迪生式的人物，常常發明新工具來適應大規模耕種的需要。他的哥哥王金生是當地共黨的支部書記，整天整夜的爲村子的事

務忙。似乎是爲了補救書中故事的單調乏味（各種大小會議以及對村子地理的詳細報導佔的篇幅實在太多），作者也插入一段牽涉六個年青人的戀愛關係。趙樹理極力想把這些浪漫插曲描寫得生動有趣，可是他失敗了，這也是意料中的事。在共產黨的統治下，一個人對自己愛人的評價，完全是以政治意識及工作能力爲標準，主觀的浪漫感情是絕對不許可的。在這種情形下，趙樹理所能處理的最複雜的戀愛關係，都搭上了范登高的女兒范靈芝。范靈芝很愛馬多壽的兒子馬有翼，因爲他們兩個同是「有文化」的人，那就是說，都唸過初中，現在又都是村中夜校的教師。可是當范靈芝發現馬有翼完全是個一天離不開母親的人時（馬有翼因爲是個「有文化」的人，所以不能使他變成一個反面的人物，最後他還是前進了），她開始傾心於村中的愛迪生王玉生了，但王玉生沒有進過中學，不免猶豫起來：「這小伙子：眞誠、踏實、不自私、聰明、能幹、漂亮！只可惜沒有文化！」[一四]最後范靈芝拋棄了這種顧慮，決定跟王玉生結婚了。這種中國青年的「文化勢利」眼，應該是個很有趣的題目，可惜趙樹理並沒有好好的處理：范靈芝內心的矛盾，如果說是這部小說浪漫插曲中的一個高潮，不如說是一齣作者無意幽默而鬧出來的滑稽更爲恰當。[一五]

我僅討論了丁玲和趙樹理的作品而未觸及工人小說及士兵小說，那是因爲較好的作家都寧可致力於寫作農人題材的小說，所以工人士兵題材的小說似乎更不值得批評了，史坦漢諾夫式（Stakhanovite）的工人的日夜趕工超額完成生產目標，以及共黨軍隊及志願軍對國民黨法西斯及美國帝國主義勝利的戰鬪——這些都是理所當然的題材。而立功，改造，懲罰的公式也應用得更單調了。中共小說的每一類型——也是文學的每一部門——都不能迴避宣傳的嚴格要求。

一九五〇年代初期中共的主要文藝批評家如茅盾、丁玲、馮

雪峯，甚至於周揚，都對這時期的文藝作品不滿。但是自從胡風暴露了這個時期的文學空洞無實後，中共的文藝當局開始改變論調，強調一九四九年以後的文學實在是優秀的。中共文學固有的公式主義是不容改變的，但是至少文學作品的大量生產是可以辦得到的。所以在整肅胡風以後，「繁榮」文學藝術就成爲一個新的主題；甚至於「百花齊放」的口號也主要是爲了「繁榮」。可是反右派運動很快的證明了「繁榮」的空幻性。

到一九五七年末，右派分子已被打垮，中共的文藝當局又決心開始激發文藝生產。無數的作家及戲劇工作者下放到農村、工廠、礦場、兵營及邊區去學習共產主義生活㊅。一九五八年初，整個大陸竭盡精力搞「大躍進」運動促進生產；文藝工作者也不例外。光是上海一地的作家就保證在兩年內生產三千件文藝作品㊆。一九五八年中，新文藝作品的產量，確實不少，看來一個給予作家較大自由的時代眞的要到來的樣子。但是除非中共領袖們眞的不怕實行一個文藝自由政策——這是絕不可能的——文藝「繁榮」是不會長久的。

## 第十八章附註

㊀一九五六年，中國作家協會宣稱有會員九百四十六名，但只有五分之一可稱爲眞正從事寫作的作家。見劉白羽，爲「繁榮文學創作而奮鬪」，「文藝報」五、六期合刊（一九五六年三月），頁二九。

㊁見周揚，「論趙樹理的創作」，引自王瑤，「中國新文學史稿」下册，頁三一三，三一六。

㊂在一九五六年第三次作家協會全國代表大會中，周揚承認「工業建設和工人鬪爭仍然是文藝創作中的一個比較薄弱的方面」。見周揚，「建設社會主義文學的任務」，載「文藝報」，五、六期合刊（一九五六年三月），頁十一。

㊃引自巴人，「文學論稿」，二卷，頁四六九。

㊄同上，頁四六九——四七〇。在附註裏，巴人承認他的論點受了兩篇在一九五二年一月「文藝報」上和一九五二年四月「解放軍文藝」上刊登的有關該小說的批評所影響。

㊅見「堅決貫徹毛澤東文藝路線」一書中同題文章，頁八十三——八十四。

㊆茅盾、丁玲、馮雪峯及其他主要文藝批評家都對該問題發表過意見。在巴人的「文藝論稿」第二卷第三編論文藝創作中有較有系統的討論。

㊇丁玲，「太陽照在桑乾河上」(人民文學出版社，一九五二年版)，頁三九四——四〇〇。

㊈同上，頁四〇二。

㊉同上，頁一四一——一四二。

㊀㊀同上，頁二七。

㊀㊁同上，頁二四——二五。

㊀㊂見趙樹理，「三里灣寫作前後」，「文藝報」十九號，一九五五年十月出版。

㊀㊃「三里灣」(人民文學出版社，一九五九年版)，一四〇頁。

㊀㊄甚至中共文學批評家對此小說中單調乏味的愛情描寫也感厭煩。魯達在一九五六年一月的「文藝報」中寫了一個題爲「缺乏愛情的愛情描寫」(二二——二五頁)就指出了這一問題。不過周揚在同年作家協會全國代表大會致詞中，立刻又重新確定這部小說的重要性。

㊀㊅一九五七年十二月「文藝報」(三十四期，二——三頁)登載了兩篇對下放作家及戲劇工作者的訪問。在三十五個非戲劇家的作家中，已經下放或將要下放的，幾乎都是當時極活躍的共產黨作家，其中包括草明、柳青、趙樹理、馬烽、張天翼、田間、康濯、楊朔、李季、劉白羽、巍巍、陸柱國等。

㊀㊆「文藝報」六期(一九五八年三月)，登載一連串文藝作家的「大躍進」活動。關於上海的新聞報導登在第十九頁。

# 第十九章　結論

陳真愛譯

共產主義在中國的成功，使一般人幾乎毫不批判地接受共產黨對中國現代文學的看法。對於那些代表了中共的文學成就的創作或批評作品，近年來港、台的反共批評家所能做的只是貶抑譴責而已。他們急於揭發共黨一向的宣傳伎倆，卻忽略了應該尋找一個更具備文學意義的批評系統㊀。大陸淪共前數年，有幾位身在中國的歐洲天主教教育家，面對中國新文學的叛逆性與無神論調，極感不安，猛然加以攻擊。然而由於狹窄的道德觀念和語言能力之不足，這一羣教育家，表現得極其輕率幼稚。除了少數天主教作家外，他們把所有當代的文學作品，評斥為魔鬼之作。他們編印的那本「當代中國小說戲劇一千五百種」（*1500 Modern Chinese Novels and Plays*），其「提要」部分編得實在太差了。㊁

一部文學史，如果要寫得有價值，得有其獨到之處，不能因政治或宗教的立場而有任何偏差。時下的共黨文學史家，由於必須奉承統治權力，所以一開始就受了牽制。我們若明白這一點，就不難了解到，為甚麼所有的現代文學史中，只有毛澤東、瞿秋白、周揚等人所說的話，被奉為金科玉律。甚至像郭沫若和茅盾此等領導作家所得到的褒揚，也只是一種職務性的官式讚美（一方面因為他們過去對黨的貢獻，一方面因為他們當今在政治上的

顯要地位），而非着眼於他們文學作品眞正價值。以他們兩人的顚峯時期的作品來說，茅盾遠比郭沫若來得成熟。但這一個事實，對共產黨的文學史家來說，並不重要。事實上，在他們的評價中，郭沫若一直比茅盾佔着更重要的地位，這不僅是由於他的職務聲譽較高，也是由於郭沫若在政治上的紀錄較少「出問題」。因此，對共黨文學史家來說，文學價值的優劣，是與作家本身政治的正統性成正比。一位作者的聲望，終須視他在文壇與政治上的地位，以及他能否保持對黨忠貞不二的淸白記錄而定。丁玲與馮雪峯的失勢，致使一九五七年之前寫成的現代中國文學史一夕之間過了時，因爲那些文學史家無法預知這兩個顯要作家反黨的本質。但話又說回來，即使他們有政治上的先知先覺，他們又怎能去攻擊這兩位身居要職的作家呢？

如果我們撇開毛澤東和瞿秋白這等政治人物不談，魯迅實在是現代作家當中唯一被黨方認許的偉大作家。但是，由於他的功用，在當今政權看來已愈來愈少，更加上他的作品對作家必然產生的壞影響，他的地位總有一天會隨之而變動的。他目前沒有受到批評，原因倒很簡單：二十多年來，共黨的宣傳機構一直全力支持「魯迅神話」，如果今天一旦要將這種神話一概摒棄，似乎說不過去。在共產黨的觀念中，一個作家，無論他過去的貢獻如何，最終的評價標準，是他當前的利用價值。如果一個作家沒有目前的實用價值，那麼，所有其他的標準都是相對的。就算郭沫若與茅盾也有過好幾次對於自己一九四九年以前的作品採取認錯的態度。理由是，雖然他們過去的作品確盡過「歷史任務」，但按照時下的文學標準和政府政策，他們的革命思想，仍然是錯誤的。因爲他們的意識形態，或由於不完全符合毛澤東思想，或是過於風雅，太富於小資產階級氣息，不宜爲無產階級者接受。因此一部共黨文學史，非但得繼續不斷地修正，以便能適應官方反覆無常的策略，而且，它還得是一本陳年舊賬的紀錄，鉅細無遺

的把那些「功成身退」還沒有出問題的作家和他們的作品羅列出來㊂。他們得像博物館中的收藏品般受到讚賞，但他們已不再是一種仍然能夠塑造和影響時下寫作的活傳統了。由於共產黨的文學批評堅持作家必須遵守當今的政府與文學法則，它已拋棄了文學傳統這個觀念，否定了文學史的應有意義。

我所用的批評標準，全以作品的文學價值為原則。雖然我在書裏討論了有代表性的共產黨作家，並對共黨在文藝界的鉅大影響力作詳細的交代，可是我的目標是反駁(而不是肯定)他們對中國現代小說的看法。那些我認為重要或優越的作家，大抵上和他們同時期的其他作家，在技巧上，所持的態度與幻想方面，有共同的地方。然而憑藉着他們的才華與藝術良心，抗拒了拿文學來做宣傳和改造社會的誘惑，因此自成一個文學的傳統，與僅由左派作家和共產作家所組成的那個傳統，文學面貌是不一樣的。勞倫斯在他的「古典美國文學研究」一書中，說了這麼一句話，對於有想像力的作家，可謂金科玉律：「勿為理想消耗光陰，勿為人類但為聖靈寫作。」㊃照此說法，那麼一般的現代中國文學之顯得平庸，可說是由於中國現代作家太迷信於理想，太關心於人類福利之故了。可是就以現代中國作家的文化環境看來，這或者是應該如此的。非等到社會正義得到申張，科學技術有所成就，以及國家鞏固起來之時，中國的作家，實在別無選擇，唯有服務於自己的理想。事實上，這些作家往往把理想誤作聖靈來侍奉。共產黨在中國之所以能滋長，可說是由於它能炫人耳目，使人誤把黨視為理想的化身。這情形，不但在文學界如此，其他知識分子受炫惑的人數也不少。

我們可以這麼肯定的說，中國現代作家中只有兩三位特殊的例外， 有足夠的天份與想像力， 能夠無視於「時代精神」的要求，在寫作的道路上自闢蹊徑。但是不少既有才華又肯努力的作家，孜孜於理想之餘，同時也每每不由自主地以各自的方式傳奉

了「聖靈」。這等作家的作品，並沒有高超的想像力或技巧才華的表現，因爲功利的理想的要求，防礙了他們對藝術完美無私的追求。然而他們對於當代中國情勢的描寫，卻忠實得令人讀後覺得心神不安。但正因爲他們的作品，能明照現實的黑暗，所以值得後人注意。

在我們所討論過的短篇與長篇小說家中，從魯迅到張愛玲，我們不難看到他們作品的一個基本特色：他們對寫實眞誠，文辭沒有甚麼宣傳性。難怪這些作家在他們創作生命最重要的時期，都說不上是教條主義的共產黨人。（美國在三十年代裏所寫成的左傾與無產階級小說，多不勝言，但今天還有誰去看這些書呢？）第一期的最優秀的作家，並非共產黨員，主要原因是：當時共黨思潮，尙未篡奪五四運動的主流。到了第二期，茅盾與張天翼，高踞在其他作家之上。然而他們最佳的作品，卻蘊藏着個人深厚的情感，與寫實的底子，與小說裏面宣傳共產主義的片段是搭不上多少關係的。尤其是張天翼的最佳小說，其中憎恨或厭惡之情感，在戲劇性的場合中，處理得很客觀，再沒有多餘的篇幅來發揮左派思想。在沈從文與老舍這二位獨立作家的作品裏，我們看到了他們對中國和中國人之深切了解，同時也看到了他們對中國前途的信心。但這種肯定態度，並非表示他們對中國的一切都接受下來：他們也像當時其他作家，對不合理的制度和事物，一樣加以否定。不過，他們喜劇式的或田園式的小說調子基本上是肯定的。這兩位作家，對中國人的民族性都有深切的歷史性的了解：其卓絕的忍耐性，當前的衰微，以及復興的遠景。這種「民族性」的說法，也許會被認爲和馬克思學派的經濟論一樣偏頗。然而，這至少能使小說家具體地掌握住當前的社會現象，不致如共產黨小說家那樣用漫畫化和理想化手法恣意把人分成階級。

抗戰期間，寫實主義遭受挫折；國民政府區和共產區一樣，

公式性的宣傳作品充斥市場。這種退步現象，不但和內地貧窮及文化落後情況有關，而且和毛澤東個人所推行的嚴峻的文學批評及檢查制度有着密切的關係。這種措施，使共區以內的小說一蹶不振。不過，身處在國民政府區的共黨作家如茅盾、沙汀等，還能藉着諷刺的筆法，勉強維持寫實的形貌。戰時最有價值的文學作品，既不出於國民政府區，也不出於共產黨區，而是出於身在淪陷區上海的女作家張愛玲。她描寫中國人現代與傳統式生活的故事，細膩深入，且常帶有濃重的悲劇意味。戰後的文壇，已漸爲共黨文人所控制，但有過一段極短時期，顯得很蓬勃，幾乎要超過戰前水準。給予我們這種印象的，是以下幾本優秀的作品：錢鍾書的「圍城」，巴金的「寒夜」，以及師陀的「結婚」。這些作品都沒有遵守毛澤東的文學路線。可是國民政府不久就退出大陸，而這幾本小說，也就成爲有創作性、有藝術良知的孤獨例子，無法與日漸高張的共黨新文學潮流抗衡，也不能發生任何有益的影響。

很明顯的，這些較優秀的現代中國小說，與當時一般流行小說比起來，其立意與觀察重點都不相同。其中最主要的一個特質，就是對中國當代生活認眞而淸醒的檢討。這種寫實主義是揉合了憐憫心和諷刺手法而成的，企圖憑着想像力去對中國社會作一個全面性的瞭解。要對國家積弱與落後諸問題作一交代，運用傷感手法與教條主義方式的均不足取。最切合寫實主義的寫作路線還是諷刺。這就難怪魯迅、老舍、張天翼、錢鍾書，以及其他優秀作家，或迫於需要，或出於自願的選擇了諷刺的筆法，來透露他們對現實醜陋的厭惡，以及防止人道主義對他們的強大壓力。諷刺的反面是自憐：承認個人在這腐朽、頽廢世界中的失敗。早期作家，普遍地存有自我哀憐的作風。除了諷刺手法外，這是一種保持誠實，抗拒教條主義的方法。葉紹鈞的作品，隱伏着諷刺和自憐兩種成份，雖然他那本唯一的長篇小說「倪煥

之」，已到沮喪的邊緣了。茅盾的自憐表現於他對資產階級生活的厭惡上。但是，在要求社會改革意識形態的壓力下，諷刺和自憐都變了質。在共黨正統作家的筆下，諷刺只不過是漫畫化的別稱而已，而自憐則以多情善感的姿態出現，來反抗社會。那些浪漫革命作家，如巴金之流，均有此傾向。我們若以長遠的眼光去看，諷刺體裁，雖然未能完全的與自憐形式分得開，但在中國小說中，它卻是最穩定的、最有成就的一種形式。

較優秀的現代中國小說，無論是屬於諷刺性或人道主義的，都顯露出作者對時下的風俗習慣與倫理道德，有足夠的或充份的認識 。 這時期大部份的無產階級和浪漫革命小說之所以寫得蹩腳，無疑是作者無視於風俗習慣使然。這種小說家所描述的境遇狀況均過於粗率及理想化，以致乏善足陳。無論他們個人對當時社會所抱的態度如何，一個能力較強的作家應該了解到，除非首先對人與人間的社交來往觀察深入，否則他無以體察更進一步的眞理。早期的作家雖然強烈反對封建思潮，可是這並沒有阻止他們對傳統生活作深入研究。魯迅的「肥皂」與「離婚」是描寫士大夫與農人的兩篇優秀小說，對複雜的風俗習慣與倫理道德的探討，深入得令人看了覺得恐怖。基於類似的求眞精神，葉紹鈞的短篇小說，使我們看到處於狹小的灰色世界中的教師、職員、與農民的生活。冰心與凌叔華，以工筆給我們勾劃出一個尙具舊日規模或者業已式微的中上社會的一小面。

後期的優秀作家，也是以忠於現實眞相見稱。張天翼在諷刺方面，有超人的才能，善於描寫鄉村，士紳和官僚醜惡的一面。茅盾的作品雖然易犯自然主義寫實的誇張，但卻善於描繪充滿了傳統與現代商業生活方式種種矛盾衝突的大都市面貌。從老舍、沈從文、吳組緗到張愛玲、錢鍾書、與師陀，在小說方面，他們重要的起步與發展，一直都很落實地奠定在他們對中國社會實際認識的基礎上。可是，儘管上述這些作家對描寫表面的現實得到

相當的成就，但是對人類心靈活動感到興趣的作家，卻沒有多少個。通常在小說中，一個主角的抱負，主要在改變他的環境，因此他很難有機會達到更有趣的哲理與心理上的境界。早期的作家，只有郁達夫有勇氣藉着他個人在性方面的幻想，去表達現代生活的本質。施蟄存對潛意識探尋的成果，都在他的幾個歷史故事中表現出來，相當有新意，可是他的小說，一回到現代生活時，只記述城市生活的無聊和煩惱，除了表面所見外，別無深義。佛洛伊德的學說，對現代西方小說影響至大，可是對中國作家卻幾乎沒發生多少作用。既然大多數作家，都以揭發和改革國家弊病爲當前急務，相較起來，探索人類靈魂深處的工作，就變得沒有意思了。了解即是同情與寬恕：可是中國作家卻刻意地用諷刺或漫畫式的單調，來描寫國家形形色色的敗類，致使我們無法寄予同情與寬恕。左派小說中所見的心理矛盾，通常以主角在接受革命任務之前的遲疑者開始，後來資產階級的邪惡勢力戰勝他的意志，使他退縮不前；不過，沒多久，他又戰勝懦弱，從新獻出自己。這種矛盾只是用來裝飾一個重要性和急切性都不容置疑的大前提。小說中的主角，由懷疑或虛無的境地中提升到斷然的信念，與其說是心理上的發展，毋寧說是辯證上的自然結果。爲了避免複製這種「半吊子戲」，較明顯的諷刺小說，事實上是好在盡量少用心理表現手法上。在心理描寫方面表現出一點細膩功夫的，要等到四十年代才出現。「寒夜」和「圍城」這二部小說，同具有悲劇中所要求的豐富心理描述。而張愛玲的許多短篇故事，含藏在風俗習慣的斗蓬之下的，是對人類種種情慾的探討。

中國現代小說在心理方面描寫的貧乏，可就宗教背景來加以分析。儒家的知識份子都是理性主義者，但自古以來，他們同一種敬天的原始宗教，或是同釋道二門搭上一些關係；即是後世的理學家，處世接物都流露出一種宗教感，並非完全信賴理性。

現代中國人已摒棄了傳統的宗教信仰 ， 成了西方實證主義的信徒，因此心靈漸趨理性化、粗俗化了。胡適與陳獨秀，代表着兩種理性主義的方向。現代的中國作家，除了落華生、沈從文與張愛玲之外 ， 無論他們是否馬克思主義的信徒 ， 都可說是理性主義者。當然，我們必須指出其中有些人，仍固執地保留着對人生悲觀的看法，這種看法和他們對人類理性的表面上的樂觀信賴是相反的。維新與革命均爲理性主義者所幹的事業，而大多數的諷刺作品， 都表示一種對罪惡的理性的了解。 現代中國文學之膚淺，歸根究底說來，實由於對原罪之說或者闡釋罪惡的其他宗教論說，不感興趣，無意認識。當罪惡被視爲可完全依賴人類的努力與決心來克服的時候，我們就無法體驗到悲劇的境界了。從中國傳統戲劇的缺乏悲劇性，與明清小說強烈諷刺的傳統（悲劇小說「紅樓夢」爲特殊例外）看來，我們不禁懷疑，西方文學的研究，究竟已使中國人的精神生活豐富了多少？

在吸取西方文學傳統的當兒，中國作家應當是接受，並利用最對他們胃口以及他們認爲最富有意義的部份。現代中國小說源於十九世紀和廿世紀初期的寫實主義與自然主義的傳統。其主要的導師有狄更斯、屠格涅夫、托爾斯泰、莫泊桑、左拉、羅曼羅蘭、契可夫、高爾基以及在十月革命前後，發表過一些作品的二三流俄國作家。這已是一個相當壯觀的文學遺產了，即使同期的其他偉大作家，例如福樓拜爾，杜斯妥也夫斯基，以及亨利·詹姆士等人，沒產生多大的影響力。但是中國作家由於整日惦念的都是國家與社會問題，因此他們所求之於西方小說家的，主要還是知識上的同情與支持。他們對這些作家的思想和說教，拚命吸收，卻很少去注意藝術上的技巧問題。詹姆士以還，一直吸引着西方小說家的那類小說技巧問題，對中國小說家是無關痛癢的。事實上，現代文學之中的象徵主義運動，除了後來在學術界的小圈子中有些微小反應外（多在詩的創作和文學批評方面），對整

個中國現代文學的影響，少得微不足道。

象徵主義運動是針對自然主義與科學的實證主義而發的，因爲這兩種主義的論調貶低了西方的生命與藝術價值。可是中國的文學革命措施卻相反，把希望寄於十九世紀式的民主、科學與自由主義上——而這些絕對性的價值，正是象徵主義者要擯棄的東西。現代中國作家，亟亟要從西方思想家與作家的作品之中得到知識上和道德上的認可，藉此來攻擊傳統。因此他們與象徵主義派作家就顯得格格不入。象徵主義唾棄大眾傳播和實用藝術，要憑象徵事物來建立一個個人的世界，他們站在個人和藝術家的本位上熱切追求宗教信念和人格完整。這與當時中國現代作家所走的路子，自然不合。由於缺乏文化交流的聯繫，加以共黨對象徵主義文學的毀謗，認爲它是資本主義墮落的象徵，這當然是阻礙中國作家和讀者對艾略特、詹姆士和普魯斯特等人發生興趣的原因。但是即使這些作家當時被廣泛的介紹到中國來，這些作家對中國現代文學是否能發生任何程度的影響，還是值得懷疑的事。現代中國作家所處的困境，所懷的希望，其實也就是熱切地期待着受到新思想的羣眾的困境和希望。這些作家從西方借來了一大堆新觀念，然後傳播出去給羣眾。因此，現代象徵主義者用來補救語言或感覺的退化，用來使個人對眞理的看法敏銳清晰的種種深奧手法，他們覺得並沒有必要。中國作家則認爲，眞理之意義已經確定，他的工作只在用他自己曉得運用的語言將它宣示出來而已。

我絕對沒有意思建議中國作家應該模仿象徵主義，雖然如果他們眞的學習了，可使他們欣賞一些他們向來忽略了的西方傳統中的其他重要部份。由今日英美作家的背離艾略特和喬哀思那一個時代的趨勢來看，我們或者可以這麼說，作爲一羣獻身於主義和參加實際行動的男女，中國作家畢竟是落處在廿世紀文學的傳統中心了。然而，衡量一種文學，並不根據它的意圖，而是在於

它的實際表現，它的思想、智慧、感性和風格。憑此尺度，多數的中國作家，猶如其他國家「爲主義而戰」的作家一樣，有好些弱點：道德感遲鈍，缺乏風格與抱負，對問題的看法和見解人云亦云——這都是由於文化過於一致化，或文人太愛結黨集團的結果。我們一想到廿世紀的西方偉大小說家時，腦海中馬上就浮現出他們各人不同的想像的世界，不但景色人物躍躍欲生，而且每一個世界都有一種與眾不同的道德問題和七情六慾。中國現代小說家中，大概只有四個人憑着自己特有的性格和對道德問題的熱情，創造出一個與眾不同的世界。他們是張愛玲、張天翼、錢鍾書、沈從文。其他的優秀作家，因有其個人特有的優點，對嚴肅的中國現代小說的貢獻，雖功不可沒，但他們對中國的看法，對現實素材的汲取，實在是大同小異的。他們全不外是諷刺社會的人道主義寫實作家。

我們在前面已提過，這個諷刺和人道的寫實主義傳統，是不能輕視的。這個傳統成就相當大，只要看看它要和以下各種不利的環境周旋，就可知道。一是隨着文學方向變換而來的無知與幼稚；二是國家不穩定與混亂的局面；三是愛國的功利主義氣氛；最後同時也是最重要的一點：共產黨爲了要使文學作家就範，使文學變成一種機械的宣傳方式所採取的高壓手段。三十年代的偉大成就，後來之所以不能大規模地維持下去，很明顯地是由於共黨的蒙昧主義所致。然而，由於四十年代的少數作家能夠超然於政治和文壇爭論之外，孤獨地致力於寫作，中國現代小說乃能更上一層樓，且給予我們對中國現代小說一種新希望，希望它最後能擺脫文學革命期間造成的那套狹窄的哲學前提。可是這種發展中的傳統，自共產政權在大陸上建立之後，自然也隨之停頓。雖然從張愛玲的「秧歌」、「赤地之戀」，以及姜貴的「旋風」、「重陽」看來，這個優秀的傳統，還斷斷續續的在身居大陸以外的自由作家作品中保全着，但我們實在無法推測，這個偉大的傳

統，幾時再能在大陸開花結果，對新生作家發生影響作用？

## 第十九章附註

㊀有關反共批評作家的主要著作，可參閱「參考資料」中丁淼、鄭學稼及史劍的著作。

㊁該書主編爲善秉仁（Jos. Schyns）。但蘇雪林那篇導言寫得很內行，趙燕聲所編的「作家小傳」那部分至今仍有參考價值。

㊂今日共產中國所出版的現代中國文學史中，最具有雄心的，當推王瑤的「中國新文學史稿」（一九五一——五三）和劉綬松的「中國新文學史初稿」（一九五六）。前者雖較早出版，但兩相比較之下，劉著偏重於不太出名的共產作家，把好多重要的作家給省略了。王瑤雖然不贊同沈從文、周作人、林語堂及師陀諸作家，但在他這部書中還討論到他們的著作。而劉綬松對他們幾乎完全不提。王瑤的這本「中國新文學史稿」是在五十年代初期寫成的。他認爲胡風是與周揚及馮雪峯地位同等的中國現代文學批評權威，常引用他們三人的言論；劉綬松也常徵引周揚及馮雪峯的著作，然卻視胡風爲一最陰險卑鄙的反革命份子。自從一九五七年以來，由於馮雪峯以及其他顯要的共產作家遭受到整肅，連劉綬松的這本著作，亦有修改的必要了。有一點值得注意的是，王瑤及劉綬松兩人的書名都稱爲「稿」，劉綬松甚至謙稱爲「初稿」，此實爲時移勢變時作修改之準備。

㊃「美國古典文學研究」（*Studies in Classic American Literature*, Anchor Books, 1953）第二十七頁。

# 附 錄

附錄一

# 一九五八年來中國大陸的文學

劉紹銘譯

自一九六六年中共發動文化大革命以來，幾乎所有一向負責創作、負責監視文藝活動的紅朝文化要人，都變得銷聲匿跡起來。許多重要作家、劇作家、演員和導演都被清算了，有幾個還聽說已經死了㊀。而那些僥倖逃過公審和懲罰的，也只得乖乖的閉了嘴。就我們所知，除了「解放軍文藝」外，國內一切文藝刋物都停止出版。共產黨的頭子對知識份子階級表現得如此不信任，連自一九四九年以來對國內連續清算知識分子事件一直有密切注意的西方觀察家，也覺得有點太突如其來。這一個現象，是我們研究一九五八年以來中共文學發展的人首先要注意的。

雖然我這篇文章要討論的，以小說爲主，可是我們不能忘記，在文革時期，不但許多五十年代後期和六十年代前期之間寫成的小說受到整肅，就算劇本和電影腳本也難逃厄運，而且數目比小說還要多。這些作品的作者過去雖然對共產主義在中國之成長立下不少汗馬功勞，可是，由於他們不肯跟中國文化的現代傳統一刀兩斷，他們就是「大毒草」了。這一個現代傳統，是在五四運動期間孕育而成的，其特質是感時憂國的精神，對個人和國家都流露出同等的關心。現代中國文學不但在語言上和形式上有別於傳統文學，而且，更重要的是，它揭櫫個人的權益，對那個

不顧人道、癱瘓無力的古老中國，抱着無比的愛國熱忱。現代中國作家對愛、 對自由的要求， 可能顯得有點羅曼蒂克和感情用事，可是，當他們要暴露中國社會的各種瘡疤，描寫中國人民所受的各種災難時，他們卻都是人道的、帶有諷喻性的寫實作者。雖然他們早期對西方意識形態傾慕的結果，導致他們後來思想的左傾，大致上贊同共產黨對中國的疾病所開的藥方，但他們從來沒有忽略過這兩大目標：個人的解放和國家的新生。二十年代後期和三十年代前期中，一批重要的作家和幾乎所有在影劇界的前進分子之所以成了馬克思主義的信徒，無非是他們以爲共產主義是朝着這兩大方向走的。抗日之前和抗日期間，共產黨在作家和知識分子之中，又吸收了不少新血，因爲這一批知識分子以爲，共產黨所代表的，不但是義無反顧的愛國思想，而且還會給中國帶來光明的前途。

中國作家的思想左傾以後的一個自然結果，就是和一大部份的西方文學遺產斷了節。這是很可惜的事，因爲這個遺產所發生的影響，可能會大大的增加他們對人生和社會的見解。但另一方面，他們對西方浪漫主義運動以來的作品，尤其是由巴爾札克到高爾基等人所寫的所謂「批判性的寫實主義」(critical realism )的經典之作——那些懷抱着自由主義與人道主義信仰而在蘇聯的文學廟堂中仍能保持高位的作家——卻沒有放棄。他們讀了這些人的著作，更加強他們本來的信念，那就是，建立寫實主義的需要、宣揚超越階級的同情和博愛、把與社會黑暗勢力鬪爭列爲作家的當前急務。基於這種原因，我們早在三十年代就可以注意到他們和共產黨間分裂的預兆，蓋共產黨一旦在一個「大山頭」上獲得實權後，就不能容忍這種知識上的奢侈信仰。毛澤東早在一九四二年的延安座談會中 ， 就公開的警告過他陣營裏的作家和藝術家，要他們避免這種創作上奢侈的傾向。在某一方面來講，他之迫得要發動文化大革命，乃是因爲他的警告收不到效果。

其實，早在延安談話之前，就有不少留在戰前的上海或抗戰期間的重慶和延安的作家，感到共產黨官方對他們批評的滋味了。在共產黨看來，他們作品中所表現的左傾思想，是與組織的目標背道而馳的。一九四九年七月在北平召開的第一次「中華全國文學藝術工作者代表大會」，參加的代表有六百五十人，但與會的這一批作家和影劇工作者中，對一個眞正文化復興的出現存有幻想的，相信無幾人。因爲他們不但經過了自我批評、自我改造的階段，而且還看過同志被清算的經驗，如一九四二年和一九四八年被鬪倒的王實味和蕭軍就是兩個很好的例子。應邀「附會」而去的非共產黨藝術家，如畫家齊白石、徐悲鴻、京劇名伶梅蘭芳、周信芳和小提琴家馬思聰等人，他們那種超然物外的政治態度，現今看來，並沒有給他們甚麼保障。㊂

不管他們私底下有甚麼怨言或不滿，到了大會，就只得對共產政權宣誓效忠如儀。在國共內戰期間，他們大可離開大陸到香港或臺灣去，可是他們卻要留下來。由此看來，他們之中有些人即使對共產黨不再存有甚麼幻想，可是爲了要求達到兩個大目標——中國之強大與普羅大眾的幸福——他們寧可犧牲自己的藝術原則，而去接受共產黨的統治。當然，他們不久就發覺到，共產黨過去用來壓迫知識分子自由呼聲的手段，現在也用在老百姓身上。大會過程非常順利。郭沫若和茅盾在名義上雖然是正副主席，可是，誰都知道，眞正負責督導文化出產工作的，卻是第二副主席周揚。大會結束後不久，他把自己在延安時代的同事和最近留在國民黨區、上海和香港的舊朋友，安插在文學和藝術的機構裏任要職，擴大自己的控制範圍。

周揚在五十年代時，眞可說是意氣風發，對知識分子和藝術家的迫害，無所不用其極。這樣一個人，自然不會贏得中外批評家的好感。對毛澤東的「慈悲心」懷有幻想的人，尤愛作這種推測：周揚手段之所以這麼兇狠，無非是他把主子的原來意思，變

本加厲的去執行而已。可是現在周揚自己也倒下來了，而我們看了他塌臺前後的有關資料後才知道，原本五十年代鬧得如火如荼的整風與清算運動，實在是共產黨的中委會得了毛澤東的同意後發動的㊂。周揚只不過是執行命令而已。

不錯，周揚在黨內爬得這麼高，這麼快，乃是由於他對黨領導階層的絕對服從、對他們的愛憎摸得準、對他們的命令執行得徹底所致。另一方面，正如一般學者所言，周揚在五十年代時，把胡風、丁玲、馮雪峯等人看成心腹大患，怕他們時時刻刻會危及他個人在黨內的地位，因此不惜百般迫害他們，以洩私憤。這種說法，自然也有理由。可是，既然在每一次清算事件中所發表的罵人文章是這麼多，而每一個尙未受牽連的作家都有責任向犧牲品擲石塊，如果我們單說周揚的不是，未免有點欠公允了。且看老舍，這個以熱情和幽默感出名的非共產黨作家，罵起胡風和丁玲時，惡毒卻絕不後人。可惜這種假熱心在一九六六年紅衞兵造反時卻救不了他。周揚這個「迫害者」的身分之所以如此出名，乃是因爲在每次清算或整風運動結束後，他都要負責寫一篇長長的報告，拿到各地去以顯著地位發表的緣故。他可能有許多其他的缺點，可是他這一個優點我們是可以肯定的：他對自己的同黨和一手提拔的晚輩很夠義氣，對國民黨時代「出了問題」的作家如周作人的幫助，也很熱心，替他們找工作，覓飯碗。從最近得來的資料我們還知道，早在延安時期，一有適當的機會，他就會依循着自己的文學信念去做事。他在北京的勢力日漸強大後，居然大起膽子來，依照個人的喜愛去鼓勵作家和藝術家循着自己的路子去生產，雖然在表面上，他對毛尊敬如昔。從若干證據看來，到了五十年代的後期，他對中國傳統文化愈來愈關心了。他提供了不少極有價值的編輯方針，俾古典文學名著、參考資料和課本源源不絕的出版，儘可能讓學生看到中國古代文化的眞面目。

基於上述各種因素，如果我們說，自一九五八年反右派運動結束後，周揚和他的集團，在各種不露痕跡的方法下，採取了反毛路線，一半是由於政治環境所致，一半是由於他們個人信仰所影響——這種說法，應該不會有甚麼矛盾吧？在骨子裏，周揚集團的作家，跟以前被他們清算過的同夥一樣，都深受了左傾的現代文學傳統所影響，因此他們不能忍受毛澤東恣意的去破壞這個傳統。在反胡風運動中，全國批評家不分尊卑老幼，都紛紛起來攻擊他的反毛罪行。可是不出幾年，這些批評家——丁玲、馮雪峯、秦兆陽、巴人、何其芳、邵荃麟(何和邵是周揚的「親密戰友」，在文壇地位極高)——一個個的被人揪了出來攻擊一番。因爲他們所要求的，幾乎與胡風完全一樣。他們要求黨給予作家某種程度上的自由和權利，使他們能依自己的看法去描寫眞理，肯定人性是超越階級限制的，最後，使他們能夠創造一些不必在額上貼着「英雄」和「壞蛋」招牌的有血有肉的人物。當邵荃麟和另外幾位在三十年代與周揚關係密切的資深劇作家在一九六四年被圍攻時，周揚自己也快完了。一九六六年他被清算，而他建立的王國，也隨着他倒下來了。

拿大部分左派作家的知識標準看，毛澤東不是一個共產黨的知識分子。經史子集他是讀過些的，少年時尤愛讀傳統的中國小說，但由於不諳外文的關係，他從未培養過對西方文學的興趣。中國現代作家中，魯迅無疑最受傳統趣味的讀者所歡迎。我想毛對魯迅的雜文和舊詩確是相當欣賞的，雖然他在一九四〇年公開表揚魯迅的動機，大半是基於政治上的需要。但毛不可能對西化的左派文學有甚麼特別的喜愛：他早在一九三八年就訓令文化工作者，要他們盡量利用民族形式，分明就是要揚棄那個西化的傳統。從延安講話的內容看，更證明了他對西化左傾文學的反感。

延安講話對工、農、兵所代表的「人民」推崇備至。理由很簡單，作家和藝術家如要改正他們小資產階級的觀念，學習共產黨生活的眞諦，就非得和這些人打成一片不可。但有點滑稽的是，毛一方面要作家藝術家向人民學習，一方面又毫不掩飾文學和藝術的眞正使命——指導和教育羣眾 。 這些羣眾毫無疑問是落後的、無知識的和未受過「啓蒙」的。但毛澤東接着又指出，正因爲他們階級特殊，他們就有着與生俱來的正確革命精神和對社會主義的熱誠。作家和藝術家所受的高等教育和所處的社會階級，是一種絆腳石，因此他們得向人民學習，以便吸收他們的精神和熱忱。毛澤東本身可以持有這兩種對人民矛盾的看法，可是做作家的就眞的陷於不知所從的尷尬之境了。唯一的權宜辦法是從人民和幹部中抽出幾個樣本來，作爲共產主義的前衛。他們個個都是高貴的、無私的、對舊社會深惡痛絕、對共產黨則感激涕零。其餘的則一一加以思想改造 ， 只是各人所需改造的程度不同而已。那些冥頑不靈， 無可救藥的土豪地主、 反動派、國民黨特務、搗亂分子，則千篇一律被描寫成罪魁禍首，心懷不軌，要破壞社會主義的建設。

早期的左派文學，固然也有面上貼着「英雄」和「壞蛋」招牌的人物。但由於當年黨的控制不嚴，那些革命英雄（通常是小資產階級出身， 而非普羅階級出身）， 可以如醉如痴的去鬧戀愛、報私仇、在江湖上闖蕩一番——若是他活在今天的共產小說世界裏，就沒有這份福氣了。不但如此，他還可以海濶天空地去自由思考，體驗各式各樣的情感。卽使這種革命英雄描寫得太理想化了，太浪漫化了，但是和他鬪爭的、對他有敵意的社會——資本主義墮落的面貌與普羅大眾受苦的情形 —— 卻是我們熟悉的。才華高的左派作家令我們佩服的地方，就是他們通常能以譏諷的手法，以悲天憫人的襟懷，把這個黑暗的社會描摹出來。這些作家現在已經垂垂老矣，黑暗仍在他的週圍，但是，他們不但

沒有權力去描寫這種給共產黨丟面子的罪惡，他們甚至沒有自由眞眞實實的去描寫血肉之軀的人類原始情感。除了愛好勞動和崇拜毛澤東外，近來中共文學作品中的男女主角，幾乎全是對情感毫無反應的人。

中西學者對三十年代以前就成名的作家的命運（如郭沫若、茅盾、巴金、田漢等）特別關心，這是不難理解的，因爲他們的名字也較爲人所熟悉。可是，我個人覺得，最值得惋惜的倒是那些在三十年代嶄露頭角，四十年代開始有重要貢獻的作家。他們的寫作事業剛開始不久就受到打擊，眞是現代中國文學的莫大損失。小說家中就有艾蕪、路翎（在反胡風鬪爭中被「整」掉了）、沙汀、師陀和端木蕻良諸人。劇作家的數目還要多，他們在戰時的重慶和淪陷區的上海，都爲話劇界出過很大的力量。這些作家，一九四九年後，作品甚少。在大陸淪共前，他們不但多產，而作品也表現了更大的藝術良心。這一對比，令人淒然。

艾蕪是這一羣人中較幸運的一個。在文革前，他較少受到整風運動的干擾，因此還能保持着一個相當可觀的出版紀錄。他是一個較有才華的小說家，戰後的作品更見成熟。一九四九年後，他致力於工人小說的寫作，其中有幾篇技巧非常成功，是「御准」文學中之佼佼者，一九五八年結集出版，題爲「夜歸」。當然，他小說的主題儘是陳腔濫調，這一點我們總可以預料得到的。艾蕪的「主題公式化」這一特色，在他的主要作品「百煉成鋼」（一九五八年出版，一般認爲是中共出版描寫工業社會生活小說中最成功的一本）中尤爲明顯。

艾蕪的故事發生於韓戰時期的東北一個工業城中。他對書中三個工人和兩個主管人物（廠長和駐廠黨支部書記）間的衝突，處理得相當成功。秦德貴是書中主角，一個只懂得工作，從不想到自己利益的煉鋼工人，因此生產常破紀錄。跟他輪班管理同一個熔爐的有兩個人。年紀較大的一個也是勞動英雄，看不慣爬在

他頭上的秦德貴，也不願把自己辛苦學來的經驗與別人分享。另外一個呢，只想胡混着過日子，不想太賣氣力。他愛上了隔壁工廠一個女工，而這個女工，不用說，是愛上秦德貴的了。至於廠長跟黨書記不和的原因是這樣的：原來廠長爲了增產，不惜任何代價，因此他覺得黨書記爲了提高工人士氣而採取的方法，太拐彎抹角、太費時失事了。他非常瞧不起黨書記。這兩種衝突的形勢，終於在工廠內爆發出來：如果不是秦德貴冒死搶救，工廠早已炸成碎片了。他被火燒傷，背上又給人打了一棍，昏迷了好幾天，情況異常嚴重。如果他因此死去，那麽，他這種自我犧牲的精神不但可給那個剛愎自用的廠長一個教訓，而且還可鼓舞其他管理熔爐工人的士氣，藉此增產。但艾蕪不走這條路，他寧願用一個非常勉強的理由做結尾： 他要我們相信， 這意外事件的罪魁，既非那個懶惰的熔爐管理工人，亦非那廠長，而是熔爐管理助手李吉明，一個謊報家鄉籍貫混進工廠的假積極分子，而事實上是甘爲美帝走狗的「反革命分子」。艾蕪設想了這個廉價的驚奇結局，用意無非是要證明一點：在社會主義的建設者中，儘管各人的工作態度怎樣不同，嚴重的衝突是不可能發生的。只有敵人的特務才會幹出這種破壞「新中國」的勾當來，因爲那間工廠就是「新中國」的象徵。

「百煉成鋼」是一本遵奉共黨文藝路線寫成的小說。其理由如下：第一、它表揚了共產黨的前衛人物——秦德貴和黨書記。第二、顯示了思想尚未搞通的人改造自己的經過——秦德貴的同事和廠長。第三、暴露了敵人的身分——「反革命分子」的李吉明。但由於艾蕪自己曾在煉鋼工人圈子中生活多年，所以他這本小說確實給我們報導了不少有關鋼鐵工人的家庭生活，在工廠工作情形和煉鋼的過程。差不多所有一九五七年後寫成的嚴肅寫實作品，都要像「百煉成鋼」一樣對毛澤東爲宣傳文學所定下的教條讓步。

周立波的「山鄉巨變」(一九五八年)是一本主題公式化，技巧特出的農村小說。周立波跟艾蕪同是受三十年代左派文學傳統薰陶出來的人， 但他在戰時去延安， 成了毛澤東最聽話的學生，下鄉體驗農民的生活。他的成名作是一九四八年的「暴風驟雨」(一九五一年史太林文藝獎金三等獎作品)，描寫的是東北土改情形。雖然他不能把迫害地主所用的種種殘酷手段據實的寫出來，他卻非常詳細的報導了共幹怎樣一再的挑撥羣眾對地主的公憤。跟那個時期一般寫作態度嚴謹的小說家一樣，他用了很大的氣力去模倣當地人民的土話。五十年代的中期，周立波奉命回到湖南老家去，實地觀察農業生產合作的進行情形。「山鄉巨變」就是這次觀察的成果，而且，又一次的證明了他運用方言的天才。

他對這山鄉的描寫，也表現了同樣出色的寫實手法。我們就拿第三章做例子吧。周立波在這裏對一羣鄉中長老和黨幹部的集會，有非常生動的記敍。會議在晚上九時開始，隨後有一段時間休息，大家玩着紙牌和其他遊戲。十一時會議又繼續進行：「人們繼續走進來，隨便坐在桌子的周圍。總是遲到的婦女主任這時候才來。她把她帶來的吃奶的孩子放在桌子上，由他滿桌爬。這小傢伙穿一條開襠棉褲，有塊藍色胎記的肥胖的小白屁股裸露在外邊，一眼看見鐘，他就要去拿。婦女主任大聲喝止，嚇得他哭起來。主任只得把他抱起來，敞開胸口，把奶子塞在小小的、嚎哭的嘴裏。」㊃

西方讀者大概永遠也不會把餵奶與開會聯想在一起的。但對那些與會的當事人說來，這種場面，眞是多見少怪了。周立波的立場跟這些人一樣，也責備她開會遲到的壞習慣。但最令我們驚異的，倒是她目前的處境：雖然時間已經這麼晚，雖然她心中也許不願意，但她卻非來參加這種強制性的會議不可。因此，她只好帶着孩子來了。

諸如此類報導忠實的場面 ，非共產主義的信徒看了 ，自然

就會對那些被迫放棄自己的財物而參加合作社的農民同情起來。即使那些共產黨的前衞，我們也覺得他們爲了無私的奉獻，犧牲也夠大了。互助隊隊長劉玉生爲了職務的關係，把自己的家幾乎全部拋下不管，結果不獲太太諒解，要跟他離婚。而我們可以看出，他是很愛她的。後來他終於和一個跟他有着同樣服務精神的寡婦結婚。可是，像劉太太這樣一個舊式的女人，迫於無奈，要跟她丈夫離婚；她丈夫雖然愛她，可是，也迫於無奈，要答應他的請求。這期間所經過的種種考慮和痛苦，周立波都用情感非常眞摯的筆觸，一一的描寫出來了。

在幹部勸說鄉民參加農業合作社還未獲得成功之前，謠言忽起，說山上所有的樹木都會被政府徵收。夏濟安是大陸地區以外第一個注意到這本小說優點的批評家，且看他對此書的一些見解：

> 一天晚上，大家變得驚慌起來，不論男女老幼，都傾巢而出，去防止共產黨徵收他們的樹木。他們砍下了一千多棵樹，山上變得光禿禿的。這樣子他們雖然損失不少，但最少不用給合作社搶去。但十五頁後（第二百七十頁），合作社落成了。祝之爲宣傳家，周立波對農民「政治意識」的轉變，交代得這麼草率（而對農民反抗的描寫，不但詳盡，而且精細入微），是難以令人信服的。但他既然身兼藝術家與宣傳家兩職，兩者水火不容，到頭來總是公職的宣傳家勝利，他實在也沒有甚麼辦法了。如果這本書由反共小說家來寫，他可能禁不住誘惑安排一個鬧劇性的場面，如農民武裝起來造反等。但是，農民無可奈何的向共產黨投了降這種收場，在周立波處理下，實在是對中共政權下可怕的現實一種更有力的控訴。㊄

跟艾蕪一樣，周立波強調兩種教條公式：一是共產黨前衞人物的能力，二是一時受迷惑的人民的可改造性。但正因爲他這本小說的結局不像一般共產八股那麼牽強（雖然在我們看來仍是蹩扭得很），他留給我們「中共政權下可怕的現實」的印象，因此

也更強烈，更深切。我們無意把這一點看成作者有意批評或非難共產政權的一種跡象，可是實在說來，他愈深入的去體察人民的生活，他要宣傳的東西，愈難令人置信。如果毛澤東在延安講話中，只要他的作家和藝術家簡簡單單的做一個宣傳家而不必向人民學習，那麼，不論對黨而言也好，對作家而言也好，事情好辦多了。 但在一九四二年和隨後的好幾年中， 大概毛澤東眞的相信，任何眞實描寫人民生活的作品，必然是反映人民在共產生活下的幸福和他們對社會主義建設的愛護的作品。而且，毛澤東那時受蘇俄「社會主義寫實文學」（socialist realism）教條的影響極深，他這樣做，就不足爲怪了。封建主義和帝國主義在中國存在一天，我們倒可以同意毛的說法，那就是，作家可以一方面致力描寫社會眞相，一方面保留他們對共產主義的信心。但如果當被認爲是共產主義發展的障礙——日本侵略、國民黨專政、被地主和中產階級所壟斷了的國民經濟 、 美國在韓戰中所表現的帝國主義行爲——一一除去後，而人民一樣的不快樂，而中國還是像以前一樣的多災多難，那麼，這次罪魁不是別人，而是共產黨自己了。在這種情況下，訓令作家和藝術家去觀察事實，對黨和對政府都無好處 。 果然 ， 一個新的文化政策又在一九五八年——那是「大躍進」的一年——推行了。

一九五七年的反右派鬬爭使我們看到了兩個事實。一是離經叛道的作家爲數實在不少。二是社會主義寫實文藝的路線出了毛病，因爲卽使走這一路線的作家羣眞是政府熱心支持者，可是他們的作品，在頌揚共產主義功德之餘，難免同時也暴露了存在於社會中的嚴重衝突。我想「大躍進」的策劃人一定這樣盤算過：與其要作家注意這種現實的矛盾衝突問題 ， 不如要他們集中精力，鼓吹黨過去成就和光輝燦爛的前途，藉此提高人民對工作的熱情，增加生產。雖然毛澤東的延安講話仍是作家的金科玉律，

不少作家仍繼續被派到鄉下、工廠和戰場去體驗「現實」，可是，在這一「大躍進」期間的文藝口號是：「革命現實主義與革命浪漫主義的結合」。這口號強調兩點：第一、羣眾自己要扮演一個比過去更大更重要的文化角色，那就是，不必依靠「文學的中間人」，自己去唱出他們對生產熱忱的心聲——那就是所謂「羣眾詩」運動。第二、它給予職業作家在選擇題材時更大的自由，使他們不必再受僅能寫「當代事實」的限制：他們現在描寫的範圍，可以涉及中國現代史的全部，也因此可以更有效地去頌揚共產黨給中國帶來的光榮紀錄。值得注意的是，雖然這兩種政策都以實踐「革命的浪漫主義」爲大前提，可是，由此產生出來的兩種文藝路線卻是自相矛盾的。一種是技巧非常拙劣的歌功頌德的詩歌，因此離開早期左派所建立的文學傳統愈來愈遠了。另一種所寫的題材與上述那種早期左派傳統在精神上有若干相似的地方——被封建主義和帝國主義所侵蝕的中國。

周揚對這兩種不同的文藝路線都表示贊同（顯然事前已得毛澤東的默許）。可是，現在回顧起來，我們相信，毛澤東要把幾百萬的工人、農民和士兵變成業餘詩人和歌者，雖然與他不信任知識分子的性格很配合；他對給予作家更大寫作自由的政策，後來一定後悔得很，雖然這政策的出發點是要以黨過去的光榮史來鼓舞黨員士氣。在另一方面，周揚和他那一夥人所感興趣的，是維持文學界的職業標準，因此對提倡「羣眾詩」這種運動，不可能會很熱心。而且，由於他們對早期的左派傳統還暗地裏存着一種嚮往心情，他們對「給予作家更大寫作自由」的指示，當然大表歡迎，因爲他們可以利用這個機會去倡導一種文學，在表面上雖對共產主義例行公事式的表揚一番，在骨子裏卻接近左派文學原來的精神。周揚既身爲全國文化事務頭子，他不能不考慮到新書、電影、戲劇、音樂會和博物館所陳列的東西對羣眾的吸引力。如果不能夠吸引到幾個羣眾，這些玩藝兒就失去了教育價值

了。一九五六年的「鳴放運動」，部分的用意，原是針對羣眾對共產文學藝術的冷淡反應而起的。但一九五七年反右派運動結束後，形勢未見好轉。因此，周揚可能會覺得，如果讓人民逃避到一個雖已死亡，但較爲多采多姿的世界去，好讓他們回到原來的工作崗位時精神舒暢些——如果這些目標能達到，總不會出甚麼毛病吧？

爲此原因，一九五八年的文藝活動，眞是漪歟盛哉。除了上面談過的「百煉成鋼」和「山鄉巨變」外，還有幾本非常暢銷的小說也在這年出版，較著名的如梁斌的「紅旗譜」和楊沫的「青春之歌」。這一切跡象，都顯示着一種新的浪漫文學的開始。這方向一直持續了好幾年。「青春之歌」的背景是三十年代，講的是一位女主角政治意識覺醒的自傳式故事。而此書也是在這幾年出版的小說中少數有獨立故事的一本。大多數的其他小說，時間大都以晚淸爲起點，歷經民國而至一九四九年共產黨佔領大陸爲止。然而，這僅是作者在腦海中煌煌巨著的故事構想而已，因爲後來中共的文藝政策又改變了，而這些計劃，也沒有一個完成得了。

在這類懷舊的作品中，「三家巷」（一九五九年）可能是其中最優秀的一本。歐陽山原來計劃把它作爲他的五部曲「一代風流」的第一部 。 一九六二年他完成了第二部曲「苦鬬」，兩年後，自己也被鬬下來了。他是個資歷很深的左派作家，一九二七年出版了第一本小說集子「玫瑰殘了」，一九四一年去了延安。自出任作家協會廣東分會的主席後，就成了嶺南首席作家。

「三家巷」是一部編年史式的姻親家族故事，時間由晚淸末年開始到一九二七年「革命挫敗」止。 在形式上， 它與巴金的「激流三部曲」和其他同類的作品相似，但在地方色彩（廣州）和時代感的表現上，它比這類作品高明多了。事實上，歐陽山似乎着力於模倣「紅樓夢」的模式。英俊瀟洒的周炳，就是無產階級的賈寶玉，聰慧率直而有幾分獃氣，害得兩個迷戀他的漂亮表

姊妹終日昏頭昏腦。表姊區桃（區讀「歐」音），也是無產階級出身，堪與晴雯比擬。所不同的是，心無府城的晴雯是封建制度壓迫下的犧牲品，而區桃則在一次工人示威遊行中，與她的同志走在最前面，喪生在帝國主義者的槍彈下。寶玉在晴雯死後，悒悒寡歡，對宗教上的歸宿問題，日感興趣。「三家巷」的周炳，自區桃死後，心痛欲絕，前後判若二人，立志去做共產黨，為表妹復仇。布爾喬亞出身的表妹陳文婷，有些地方頗像襲人，雖然作者可能有意以她來代表寶釵的品性。她信誓旦旦的對周炳說自己的愛情是無私的，但周炳一當了共產黨潛伏起來後，她就失卻勇氣，抵受不住家庭的壓力，嫁了一個官運亨通的國民黨員。在這種戀愛上的雙重打擊下，周炳還能堅強地站起來，跑到上海去參加更積極的革命活動。

雖然共產主義的觀點瀰漫全書，但在前半部並不太顯著。只有在作者描寫到一九二五至二七年間共產黨在廣東的活動受挫折時，這觀點才變得明顯起來。在本書的後半部，歐陽山一再醜化資產階級和士大夫階級的歷史事實，不讓這兩個階級的任何一個人做共產黨。可是在前半部，作者不但對五四時代的青年，流露出深切的同情和了解，而且在描寫他們的態度和理想時，筆觸是一種懷舊式的寫實，令人讀來興味盎然。周炳的頁善和純潔，雖然寫得太浪漫化了 ， 但他實在是近代中國小說中少見的高貴人物。只可惜，到了「苦鬪」中，嵌入了共產黨正統的模式後，他作為無產階級賈寶玉的原有氣質，也消弭於無形了。

因為這種革命編年史式的小說（包括以此為根據的電影和劇本）大受歡迎，歷史劇不久也跟着蓬勃起來。六十年代的初期，描寫和謳歌歷史上抗拒暴政的英雄人物的話劇和歌劇風行一時，雖然同期的小說和電影鮮有涉及晚清以前的事跡的 。 京劇的故事，自然都來自歷史，這點不必細表。而在五十年代中，也出現過幾本古裝話劇，主要是為了激發民心，促進國家建設目標而寫

的。可是，像現在那麼有系統地上演、出版「借古喻今」的歷史劇來諷刺或批評當朝政權，實在是一種要求文藝自主權的勇敢行爲了。抗日期間，左翼劇作家在重慶常有歷史劇上演，一面是提高觀衆的愛國情緒，另一方面是諷刺國民政府。現在舊戲重演：歷史學家吳晗和另外幾位資深作家如田漢、孟超等，也用了「借古喻今」的手法，趁着毛澤東在經濟政策上犯了大錯，最易受到批評時，在舞臺上攻擊他。

至於周揚這一夥人，是否在這一文化開放時期轉到劉少奇路線上去，對我們說來是沒有甚麼關係的。我們最感興趣的是：黨的控制稍爲鬆懈一些時，職業作家就回復到戰前上海和戰時重慶的文化心態，重新表現出爲毛澤東在延安講話中所擯棄的人道主義思想和諷諭手法。在這期間，周揚那一夥人還主持出版了不少書籍，肯定左派當年在文學、電影和話劇各方面的成就，因之擴大了讀者對現代傳統視野的範圍，使他們對當前的文學和藝術的源流有進一步的了解。

一九六三年間，毛澤東對當前的文化產品，已經大不高興。到了一九六四年，他忍無可忍，乃發出一項指示，駡盡了幾乎所有文學藝術組織的會員與負責人，說他們不負責任，身陷修正主義邊緣而不自知，更責難他們在過去十五年來，沒有好好地執行黨的政策。周揚不得不乖乖的歸隊，又開始一次整風運動。雖然後來清算他的人說他這種做法不過是假熱心而已，但事實上他卻要犧牲了兩個親信人物，即邵荃麟和夏衍。不少重要作家也給清算了，歐陽山也在內。

毛澤東一九六四年發出的指示，無疑是自認失敗——他自一九四九年以來希望藉着自己的延安講話來改造作家與藝術家的計劃顯然失敗了。他對周揚集團的懷疑，可能早在一九六〇年已經開始。在那一年，他訓令國防部長林彪從新教育軍隊，使他們成

爲全國的模範。雖然毛澤東在一九四二年所訂立的文藝路線，是以工、農、兵爲次序的，但到了一九六〇年，他似乎覺得還是軍人馴服些，在政治上可靠些，因此把軍隊放在工人與農民之上。林彪改造「人民解放軍」的工作，從神化毛澤東開始，而毛澤東的著作，也就代替了一切馬列主義的經典之作，成爲眞理唯一的泉源。特別拿出來作研究對象的，是毛澤東三篇短文。這三篇文章，與馬克思哲學無關，只極力強調對黨無私的愛與隨時爲黨國捨身就義的精神而已。可是，軍隊要從這「老三篇」去抓緊毛澤東思想，而且要在任何場合活學活用這種思想來增加他們的工作熱誠、生產效率和智慧。總之，正如毛澤東在早些時候提倡羣眾詩，以取代蘇聯社會主義寫實文藝的道理一樣，到一九六〇年時，他已了解到，俄國共產主義的意識形態，對人的改造，實在沒有甚麼效用。要改造人，只有依靠毛澤東思想。不但蘇聯共產主義的意識形態無關宏旨，即使封建時代和民國時代的歷史也是毫不相干的。只要軍隊（推而廣之，羣眾）在定期的集會中不要忘記「解放」前那段苦難的日子就夠了。他要人相信一個神話，那就是現階段的日子，儘管仍有不少缺點，要比以前好出很多倍。

在人民解放軍主催之下產生的文藝作品，其實是輔讀品而已：幫助大家好好的去學習毛澤東思想。（這是周揚主持下產生的作品未能做到的。）這些作品主要的類別是傳記、小說、電影和劇本，內容都是爲黨國捨身成仁的故事。作品通常把他們的日記也加插了進去。一九六三年，一個於一年前死於意外的士兵雷鋒成了全國的模範英雄，大家爭着去學習他大公無私的榜樣。自此以後，烈士（其中也有活着的英雄）的出現，層出不窮，受到雷鋒式的膜拜。他們的日記和傳記，自然不成文學，但除此以外，文化大革命後的中國，就再沒有其他文學作品出現過。

金敬邁的「歐陽海之歌」是解放軍文學中最鄭重推出的一部小說，講的是歐陽海的一生和他自我犧牲的故事。這小說在一九

六五年先在雜誌上連載，到書出版時更隆重其事的宣傳一番。一九六六年再版時，印了一百萬本㊅。像其他類似的傳記小說一樣，「歐陽海之歌」的第一章，講的都是歐陽一家在主角人物出生到青年時那一段悲慘的故事，但是一把把的辛酸淚，傷感得令人難以置信。把主角理想的無產階級背景着實的強調一番後，小說就用了餘下來九章的篇幅，全心全意的去描寫歐陽海在毛澤東思想指導下精神狀態漸入佳境的情形。

如果我們把中共文學發展的歷史，從早期延安時代到「歐陽海之歌」好好的研究一下，則我們不難發覺個人與社會所扮演的角色的全面倒置。在「白毛女」（一九四六年）中，女主角由頭到尾都是一個被動的人物，受盡土豪劣紳各種欺凌後，她在深山裏躲起來，直到紅軍把她鄉下「解放」後才重回人間。她不用費甚麼氣力。單憑她那受壓迫階級的身分和過去的苦難，她就有資格享受共產黨的恩惠。（有趣的是，後來出版的「修正版」中，白毛女和她的鄉民，階級意識突然增加，變得勇猛剛強起來，自願要到軍中服務。㊆）在所有關於土改的小說中，只要農民肯聽共幹的話，有足夠的勇氣去指責地主的不是，他們就會分配到土地。

但在後期的小說中，大概是由於中共政權，再無法像以前一樣，對曾參加各種社會主義建設有貢獻的人論功行賞了，所以重點便漸漸的落在人民政治意識的覺醒上，強調他們對社會主義建設的自動自發精神。因爲，在共幹和毛澤東思想的指導下得到教育，本身就是一種獎賞。「歐陽海之歌」的歐陽海，黨對他的期望既如此高，使他雖然日行數善，也得不到快樂，因爲對自己工作的自滿就會犯了虛榮或驕傲的罪。歐陽海的前身雷鋒，做好事時心裏也痛快，常常得到上峯的認可和讚揚；歐陽海呢，卻常常受到自己的戰友和上級的誤會。金敬邁在這一方面的意思一點也不含糊，他要使我們知道，在歐陽海能夠成功地變爲毛澤東得意

學生之前——不但要把黨吩咐的分內事做好，而且還要以無名英雄的精神，自動自發的去做着其他好事——他一定要壓制自己好勝的英雄主義色彩。歐陽海到最後果然不負眾望，成了一種謙恭忍讓的聖人典範。但是，當他捨棄自己性命去防止一次火車失事時，我們不禁爲他鬆了一口氣，因爲他那種無休無止的自我鬪爭——以自己的行爲來實踐毛澤東的思想，符合黨對他的要求——終於結束了。

以西方觀點來看，「歐陽海之歌」不是一本心理小說。歐陽海雖是個身體壯健的獨身漢，可是他思無邪，對異性連一點浮光掠影的興趣都沒有。但主角那種跡近宋儒理學對完善道德行爲的執着，頓使本書成了道德反省的小說。在毛政權下，怎樣去做一個好的共產黨員這個問題，已凌駕怎樣去建設一個共產社會之上了。

在文化大革命進行得如火如荼的那段瘋狂日子中，再沒有新的小說出版。毛澤東的著作既是必修科，那裏還用得着任何一種文學？在人民解放軍要求之下，幾種改良過的芭蕾舞和今裝京戲在江青親自督導之下應運而生。報章雜誌對此大事宣傳，並說這是解脫所有壞影響（中國傳統的和西方現代的）後而成的一種新戲劇的證據。另外一種宣稱在毛澤東思想感召下而製成的藝術作品是粘土塑造人像「收租院」，狀出貧苦的農民受壓迫的情形和他們對革命的熱忱。除此以外，再沒有甚麼其他的藝術品受到報章如此隆重的報導了。

現在大陸既無甚麼文化活動可言，我們不妨趁此機會研究一下，文學和藝術（尤其是文化大革命發生以後），在大陸有甚麼前途。周揚和他的集團被清算了，而差不多所有職業作家和藝術家都受到批判。從這種種的跡象看來，毛澤東對文化不敢再存甚麼幻想了。文化大革命的動機——我們先撇開共產黨內的政治權

力鬪爭不談——是要摧毁所有與毛澤東思想不符的文化。不但舊時的封建文化要摧毁，甚至現代的左派傳統也得消滅。而共產黨本身的文化是以這個傳統起家的。

毛澤東之要採取這種激烈的手段來消滅一切「非毛文化」，其理至顯。文化的本身就意味着人類對歷史的尊重，對世界各地所發生的事情的好奇心。而毛澤東的政權，乃要在不受中外古今任何文化模式的影響下，創造一種「新原人」。文化因此成了毒草。過去接二連三的整風清算運動，就顯示了這個在毛澤東看來可怕的事實：作家和藝術家對過去左派的傳統仍然忠心不渝。另一方面，這些作家和藝術家已漸漸的發覺到在蘇聯集團內共產國家的作家，已開始享受到較大的學術自由了。只要這種懷舊的心理存在一天，只要有關外界文化活動的消息能傳到大陸來，毛澤東就不能完全依照自己的意思去建設他的新文化。毛澤東之愈來愈依賴民間的業餘作家和藝術家來製造配合他思想的文化，無非是他相信這些業餘人士文化修養不深，較職業作者容易控制而已。毛澤東早年希望把中國人民從貧困與落後中拯救出來，可是，到了一九五八年，他開始覺得，中國人民物質生活的貧「窮」和文化上的空「白」（「一窮二白」），倒不是壞事，因為這正是他給中國人民脫胎換骨的最理想條件。但中國歷代以來的人民，不論怎麼窮，怎麼目不識丁，也不會出現過文化上完全眞空的狀態。基此原因，毛澤東覺得非把所有能引起老百姓思古之幽情的歷史文物標記予以全部毁滅不可。

中共文化的「道統」，一方面得靠熱烈發揚毛澤東思想來維持，一方面又得依賴業餘作家和藝術家的努力去撑撑場面，去肯定他思想的偉大。我們不禁懷疑，現在的政權較為穩定以後，會不會有較為職業性的作品出現呢？而主管文化事業的掌門人，會不會是學有所長的人呢？只要毛澤東思想仍用得着文化來裝飾，只要人民在工餘之暇還需要讀一些東西來打發時間——這種「文

化」，就是一種龐大的事業，需要週詳的計劃和管理。周揚集團塌臺後，代替他們執行文化事務的是毛妻江青和她的親信姚文元。只要毛澤東本人活着一天，他們就會奉行他的旨意一天。但正如我們可以由周揚集團的例子看到，執行江青、姚文元文藝路線的人，總有一天會取得相當程度的自主權的。他們也會像周揚一樣，訓練一大批幹部以協助督導文藝作品的生產。譬如說，這一批執行新文藝路線的人，在職責上對毛澤東效忠之餘，未能完全消滅他們對文學和藝術的眞正愛好——這個時候，誰敢說他們之中不會出現一些像五十年代那班「反動派」的文化官員來，要保全一些與紅色政權利益背道而馳的價値，要出產一些與共產黨教育目標不配合，但更能反映現實與眞理的文藝作品來？

可是，在最近的將來，文藝作品的質素必然會日走下坡。過去二十年來，在文學和藝術方面有表現的作家和藝術家，都是在共產黨佔領大陸之前受教育的。在文革之前，幾乎所有重要的京劇名伶都早在一九四九年前就成了名。而在文革中犧牲掉的舞臺演員和電影明星，其中有成就的，老早就在戰時重慶和戰後上海紅起來了。卽使那些在一九四九年後才有作品出現的作家，他們也是在三四十年代受教育的。過去二十年出現的有才氣的年輕作家本來就沒有幾個，再加上資深作家一個個的被整掉，文藝的前途，實在黯淡得很。

一九六一年，周揚對一羣教科書編輯人演說時曾提到，就見識和學養來說，他自己這一代遠不如梁啓超和胡適。因此，「如果你們學問不如我們的話，那就一代不如一代了。」㊇他講的當然是眞話。聽他演講的人，大概是在三四十歲之間。那些從小學開始就受共產教育出身的人，情形會更壞。如果文化孤立情形一天不變，年輕的一代就無法在知識上取得適當的滋養，教育水準就會「一代不如一代」；如果毛澤東死後仍幽靈不散，那麼，大陸將來的文化命脈，大概只有依賴人類精神的伸縮性來維持了。

但是話又說回來，中共文藝原是「教育」人民的工具，它企圖塡滿他們空餘的時間，使他們馴服於政府。這種文藝愈來愈不受人民歡迎，愈變愈空洞單調的事實，並沒有値得我們惋惜的悲哀。大陸人民眞正能有自由表達他們眞情實感的一天，我們才可期望一種眞的文藝產生。在他們處於暴政水深火熱的今日，這種期望當然完全是多餘的。

## 附錄一附註

㊀一九六六年在荷蘭駐北京領事館服務的中共文學專家 D. W. Fokkema 在「東西文學」(十三卷三、四期合刊，一九六九年出版)寫了一篇文章，「文化大革命下的中國文學」，就報導了有關老舍在紅衞兵的折磨下自殺而死的消息。

㊁齊白石、徐悲鴻和梅蘭芳均於一九六六年以前就逝世，逃了大劫。周信芳在六十年代早期因飾演海瑞（「海瑞上疏」），犯了彌天大罪，一九六六年因此被紅衞兵折磨一番。有些消息傳說他已經死了，但據一九六九年十二月十九日「紐約時報」所載，大陸上的報章在那一個月(十二月)連續不斷的攻擊他。既然他還可以受人攻擊，大概仍活着的了。馬思聰是在文革中唯一逃出鐵幕的文化界人士。根據蔡丹冶最近的報導，「文革」以來，被鬬死、迫死的作家、藝術家，「已知者有：老舍、李廣田夫婦、周信芳、吳晗、鄧拓等」(「大陸文藝界的悲劇又啓幕了！」，「中央副刊」民國六三年九月八日)。

㊂可參看「無產階級文化大革命資料選」，第二集，一九六六年香港三聯書店出版。

㊃「山鄉巨變」，北京作家出版社出版，頁三三——三四。

㊄見夏濟安，「中共小說中之英雄和英雄崇拜」，載「中國季刊」(*The China Quarterly*)第十三期，頁一一七——一一八。

㊅據 D. W. Fokkema 的報導(見㊀)，「歐陽海之歌」出版後，不斷的需要修正，因此很難有定本出現。Fokkema 認爲各種文學作品隨

時可以修正，永無定稿，是文革期間督導文藝生產的一項新的原則。這意見是對的。他還做了一個非常細心的研究，把「歐陽海之歌」各種不同版本的異同比較一番。我本章內對此書的評語，是以一九六六年北京第二版爲據。（一九七四年加註：毛澤東謀殺林彪前後，「歐陽海之歌」變成一株大毒草，禁止銷行，金敬邁也被清算了。）

㊆「白毛女」曾以多種舞台形式出現，並且常常修改。Fokkema說：「一九六七年十一月，江青曾經表示過，一件藝術品是永遠不會有完成階段的，這就是爲甚麼著名的芭蕾舞劇『白毛女』雖已修改多次，還要修改的理由。」我在本文內所提到白毛女從軍這一次修改，K.S. Karol 著的「中國：另一種共產主義」（一九六七年紐約出版）曾討論到。Karol於一九六五年訪問過中國大陸。

㊇見「無產階級文化大革命資料選」，第二集，頁一四八。

附錄二

# 現代中國文學感時憂國的精神

丁福祥
潘銘桑 譯

始於一九一七年文學革命的「新文學」，在一九四九年中共立國時告一段落。這一時代的特色，是語體文的普遍採用，吸收西洋文學的格調和寫作技巧，因此和前代的作品，截然不同；和繼起的中共文學，也大異其趣。誠然，中共作家直至目前，無論在語文運用或文體結構方面，基本上仍是承襲前代遺風，就這一點來說，實在看不出新文學與中共文學有甚麼重大的相異之處。但那個時代的新文學，確有不同於前代，亦有異於中共文學的地方，那就是作品所表現的道義上的使命感，那種感時憂國的精神。當時的中國，正是國難方殷，企圖自振而力不迨，同時舊社會留下來的種種不人道，也還沒有改掉。是故當時的重要作家——無論是小說家、劇作家、詩人或散文家——都洋溢着愛國的熱情。在本文裏，我只以小說爲例，來證明我的說法。

中國人向來以人道文化的繼承者自居，遵循儒家克己服禮、仁政愛民的教訓，實現佛家恩被萬物的理想。但自十九世紀中葉以來，長期的喪權辱國，當政者的積弱無能，遂帶來歷史上中華民族的新覺醒。作家和一些先知先覺的人物，他們所無時或忘的不僅是內憂外患、政府無能；不管中國的國際地位如何低落，在

他們看來，那些紛至沓來的國恥也暴露了國內道德淪亡，罔顧人性尊嚴，不理人民死活的情景。 大陸變色後， 中共在國際舞台上，聲勢囂張，儼然以強國自居，作家過去因爲國難而耿耿於心的屈辱感，似乎一掃而光了。其實不然，今天他們目睹自己的同胞，在共黨的統治下，過着更艱苦的生活，對於人間苦難及每下愈況的情景，一定仍會繞縈於懷，只是無法表達出來而已。在中共政權下， 文學一改本來面目， 作品只是執政黨宣傳政績的工具，二三十年代那種對時局批判的精神已蕩然無存。不過，間中亦有不少作家及批評家，甘冒生命的危險，貫徹人道主義文學的精神，針砭現實，大聲疾呼，足證他們對中國人民的福樂，仍然非常關切。

即使從世界文學的眼光來看 ， 中國現代文學感時憂國的精神，仍然値得我們進一步加以探討。表面看來，筆者好像過份強調中國現代文學勇於自責的精神，因爲我們也可以說中國現代文學之所以現代，不過是因爲它宣揚進步和現代化不遺餘力而已。例如晚清的知識份子嚴復，渴望中國能夠模仿西方國家的政制，學習西方的科技。史華茲教授（Professor Benjamin Schwartz）會著述專書，硏究嚴復的生平，書名「富強之路」（*In Search of Wealth and Power*）， 正好充份表現出嚴復要積極導致中國富強的理想㊁。在一九一九年，「新青年」的主編、其後又是中國共產黨創始者的陳獨秀，以德先生和賽先生的口號㊂，爲新文化運動辯護。近代的中國作家，非常嚮往於富強、民主，而又在科技上有建樹的新中國。共產主義的信徒，以爲他們所信奉的，比民主政體更進一步，認爲他們夢想中的無產階級社會已隱含了民主的理想。在中日戰爭期間，毛澤東竟然巧立名目，作「新民主主義論」一書，哄騙了很多中國人，接受他的共產主義。

中國愛國志士所夢寐以求的理想，當然也是現代西方文明致力的目標。但是，西洋現代文學的代表作品卻對西方文明所代表

的富強，表示反叛；它們着重描寫個人精神上的空虛，且攻擊現代社會。黎昂盧·屈林（Lionel Trilling）在「論現代文學的特色」（On the Modern Element in Modern Literature）這篇精闢的論文中，指出這種特色實表示西方文化「對文化本身的失望」。他說：「依我的看法，現代文學——至少是那些最有代表性的現代文學——的特色，便是對文明本身所抱沉痛的仇視態度。」㊂ 他列舉現代文學精神上的先導者，如尼采、富瑞塞（Frazer）、佛洛依德，和現代文學的代表作品，如「地下室手記」（*Notes from Underground*）、「黑暗的中心」（*Heart of Darkness*）、「伊凡·衣列茨之死」（*The Death of Ivan Ilytch*）、「在威尼斯的死亡」（*Death in Venice*）等作品爲例，闡釋現代文學那種精神昂揚的叛逆意識，歌頌人類非倫理的原始天性，對西方文化的道德、宗教基礎，表示極大的懷疑，甚至要完全摒棄。雖然屈林在這問題上，未作進一步的申述，但他一定會同意：現代人所處的環境是冷酷無情的，因此會產生這類充滿虛無主義，和非理性的文學作品。

現代的中國文學，既隱含對民主政制和科學的嚮往，故就屈林的釋義，與現代西方文學並無相似的地方。現代的中國作家，不像杜思妥也夫斯基、康拉德、托爾斯泰、和托馬斯·曼那樣，熱切地去探索現代文明的病源，但他們非常感懷中國的問題，無情地刻劃國內的黑暗和腐敗。表面看來，他們同樣注視人的精神病貌。但英、美、法、德和部份蘇聯作家㊃，把國家的病態，擬爲現代世界的病態；而中國的作家，則視中國的困境，爲獨特的現象，不能和他國相提並論。他們與現代西方作家當然也有同一的感慨，不是失望的嘆息，便是厭惡的流露；但中國作家的展望，從不踰越中國的範疇，故此，他們對祖國存着一線希望，以爲西方國家或蘇聯的思想、制度，也許能挽救日漸式微的中國。假使他們能獨具慧眼，以無比的勇氣，把中國的困塞，喻爲現代

人的病態，則他們的作品，或許能在現代文學的主流中，佔一席位。但他們不敢這樣做，因爲這樣做會把他們改善中國民生、重建人的尊嚴的希望完全打破了。這種「姑息」的心理，慢慢變質，流爲一種狹窄的愛國主義。而另一方面，他們目睹其他國家的富裕，養成了「月亮是外國的圓」的天眞想法；不過，中國文學作品儘管自外於世界性，但若作家能透徹地描寫中國的困厄，則他們的作品，和西方文學的佼佼者，在精神上也有共通的地方。

在鴉片戰爭（一八三九——四二）以前，中國人就算在異族統治下，也懷着唯我獨尊的文化優越感，每當異族入主中國的時候，儒家思想的士大夫，滿懷復國的決心，鄙視入侵的蠻族。但當局勢穩定下來以後，鄙視異族的觀念也就慢慢消失，士大夫照樣事奉新朝。根據中國傳統史家的看法，一個朝代的滅亡，是由於佞臣當道，君主昏庸，當政者未能力行儒家仁政愛民的政治理想所致。因此，儒家的政治理想，從未成爲作家筆下的譏諷對象。根據這種理論，儒家的政治理想，異族朝廷也可照樣求之實現。正如西方古典文學一樣，中國傳統文學的諷刺對象，只是那些違反聖賢遺教、社會法則的人物或風俗而已。

「鏡花緣」是十九世紀初期的作品，可以作爲鴉片戰爭前中國諷刺小說的代表。作者李汝珍（約一七六三至一八三〇）觀察敏銳，思想脫俗。書中唐敖、林之洋諸人遊歷了很多虛構出來的國家，見到的各種奇風異俗，不但影射當時的中國，且有移風易俗的作用。例如在君子國中，賣商不斷降低價格，而購買者以爲既然物有所値，理應付出更多的金錢，才肯拿走貨物。這是對中國或其他地方商業交易的諷刺。唐林諸人拜訪君子國兩位長者，一名吳之和，一名吳之祥，份屬同胞兄弟。兩位長者問及中國種種荒誕的習俗，纏足爲其中一例：

> 吾聞尊處向有婦女纏足之說，始纏之時，其女百般痛苦，撫足哀號，甚至皮腐肉敗，鮮血淋漓。當此之際，夜不成寢，食不下咽，種種疾病，由此而生。小子以爲此女或有不肖，其母不忍置之於死，故以此法治之；誰知係爲美觀而設，若不如此，卽爲不美。試問鼻大者削之使小，額高者削之使平，人必謂爲殘廢之人，何以兩足殘缺，步履艱難，卻又爲美？卽如西子王嬙，皆絕世佳人，彼時又何嘗將兩足削去一半？況細推其由，與造淫具何異？㊄

許多章回以後，林之洋在女人國被俘爲國君的後宮，備受了纏足的苦楚。這樣，作者以戲劇性的手法，把吳之和對纏足的批評，表現得更淋漓盡致。

不過，卽使在批評中國最不人道的習俗時，李汝珍仍保持中國讀書人固有的自尊，認爲這些惡習係由於乖離了中國文化的最高理想之故。在「鏡花緣」裏，作者謂吳氏兄弟是泰伯之後。泰伯是周文王的伯父，又是一位聖賢，讓位於其弟而逃抵尙未開化的吳境，敎化當地人民。故此，吳氏兄弟所處的君子國，人民仍力行周室肇創期間的宏風。吳之和揉合儒、道二家的觀念，反對纏足。莊子若在，也許會同樣提出「鼻大者削之使小 ， 額高者削之使平」的反問句吧。

十九、二十世紀之交，滿淸式微之際，產生另一重要的諷刺作品「老殘遊記」。作者劉鶚(一八五七——一九〇九)與李汝珍一樣，不拘泥世俗，對各項雜學，都感興趣。但生當晚淸，頗受西方思想的薰陶，曾試辦不少現代化的實業，可惜都半途而廢。在「老殘遊記」中，他以睿智仁愛的儒者立場，指責暴虐無能的貪官汚吏，深恐逼近眉睫的革命，會帶給中國無可挽救的創傷。對貧苦大眾及在苛政下喘息的良民，劉鶚表示極大的同情，顯示他對人道主義的尊崇。雖然他的思想是儒家的，但也隱約看出西方思想的影響。特別値得我們注意的，「老殘遊記」有其晚淸小說

的特色（與「鏡花緣」裏的諷刺，判然有別）。他把中國喻爲一艘破漏欲沉的帆船，備受內亂和叛變的摧殘。第一回描寫一個奇怪的夢，在夢中，老殘和兩位至友，在山東海面附近，發現這艘帆船：

> 船身吃儎很重，想那艙裏一定裝的各項貨物。船面上坐的人口，男男女女，不計其數。卻無篷窗等件遮蓋風日，同那天津到北京火車的三等客位一樣。面上有北風吹着，身上有浪花濺着，又濕又寒，又飢又怕。看這船上的人都有「民不聊生」的氣象。那八扇帆下，各有兩人專管繩腳的事。船頭及船幫上有許多的人，彷彿水手的打扮。
>
> 這船雖有二十三四丈長，卻是破壞的地方不少：東邊有一塊，約有三丈長短，已經破壞，浪花直灌進去；那旁，仍在東邊，又有一塊，約長一丈，水波亦漸漸浸入；其餘的地方，無一處沒有傷痕。那八個管帆的卻是認眞的在那裏管，只是各人管各人的帆，彷彿在八隻船上似的，彼此不相關照。那水手只管在那坐船的男男女女隊裏亂竄，不知所做何事。由遠鏡仔細看去，方知道他在那裏搜他們男男女女所帶的乾糧，並剝那些人身上穿的衣服。㊅

視爲政治寓言，整個夢境殊堪玩味；上面所引的文字，可見作者對中國生死存亡關頭的警諷之意。謝迪克教授（Prof. Harold Shadick）將此書譯成英文，譯筆精確，在附註中他爲洋讀者設想，點明「二十三四丈長代表一九一一年革命前中國的廿三、四個行省」，而「約有三丈長的破漏，代表當時的滿州」，正受「日俄窺伺」；至於「東邊的傷痕」，指「受英、德虎視耽耽的山東。」㊆在夢境的後半段，叛徒（革命者）正向船主（國君）和舵手（國家的主要臣宰）挑戰。這羣叛徒，只知貪婪投機，既不能脫船於險，亦不能改善船上搭客（人民）飢寒交迫的困境。老殘和他的兩位至友，終於乘坐一艘輕快的小艇，向大

船駛去，攜同「一個最準的向盤，一個紀限儀，並幾件行船要用的物件。」但甫上大船，便被全體船員和搭客指摘爲「洋鬼子差遣來的漢奸」。當他們回到自己的船上，便立刻被大船打來的「斷樁破板」擊沉了。

老殘希望憑藉西方的航海工具，以挽救中國於險境。但他絕不抹殺中國的傳統文化。在小說中，他是作者自己的寫照，一位有唐．吉訶德式的俠氣，合儒、釋、道三家思想於一身的仁者。不過，他深信不能單憑教化，以拯救這艘危船。若要帆船脫離險境，船主和水手不但應以仁愛體恤搭客，預先防範叛亂，而且得修補破漏，測定方向，始能把船駛離風浪之外。晚淸之際，張之洞力主改革，提出「中學爲體，西學爲用」的口號，以爲中國之新生，固在於保存中國傳統文化和政治理想，但對儒家經籍所不能解決的問題，必須以西方學術彌補。當時不少知識分子，風從其說，而劉鶚是其中的代表。在「老殘遊記」中，主角對歷朝束手無策的黃河水利問題，非常關注，正好表現作者對西方科技的重視。

魯迅（一八八一——一九三六）雖然只比劉鶚年輕二十四歲，但是他的作品，顯然屬於一個新的時代。他不再相信中國的傳統文化，是完美無缺的。魯迅的值得重視，並不在於他率先以西洋文學的風格和寫作技巧，從事小說的創作；而在於他的現代觀念，憑着他敏銳的觀察和卓見，把中國社會各階層的腐敗，赤裸裸地表現出來。早在他還未受共產黨吹捧之前，他的作品已吸引很多有識之士。魯迅的小說，提出了一個問題：假使喪權辱國的責任，要由士大夫和識分子承擔的話，生活在渾噩和迷信中的無知百姓，其實也難辭其咎。不過，新一代的青年，或可倖免上一代的悲慘命運，但事實是否如此，魯迅也不敢下一定論❹。

儘管劉鶚一生坎坷，比起魯迅來，他對中國的前途，更具信心。他小說裏的主人翁，是一位救世者，擔任各種不同的任務。

雖然在書中，他尙無機會實行他防止黃河泛濫的計劃，但他卻是一位妙手回春的良醫，到處行醫濟世；又是一位獨來獨往的遊俠，隨時準備匡扶正義。至於年輕的魯迅，在負笈日本學醫時，也是滿懷希望。但一接觸到西方思想和文學後，猛然覺醒，看出醫藥無法根治國人心靈上的疾病，同時覺得中國若再不奮發圖強，便會繼續沉淪下去，萬刼不復。在劉鶚的時代，嚴復已翻譯了赫胥黎的「天演論」(T. H. Huxley's *Evolution and Ethics*)㊈，使學者接觸到「適者生存」的理論。「天演論」當然魯迅很早就讀了，但他也讀了尼采，因之他對中國的看法，與晚淸文人不相同。他認爲中國傳統的一切道德敎化，嘉言懿行——也就是李汝珍和劉鶚所據以批評社會和朝廷腐化的立足點——只是一種假道學，藉以掩飾中國社會的黑暗，這也是後來共產黨所謂的殘酷封建制度。魯迅的第一篇小說「狂人日記」(一九一八)，把中國描繪成一個人吃人的國家，表面上大家滿口仁義，骨子裏卻罪惡滔天。他對中國的控訴，借一個狂人說出來，以減低其激烈程度。下面這段尼采式的勸誡，雖出於狂人之口，卻無疑是作者的意見：

> 你們可以改了，從眞心改起！要曉得將來容不得喫人的人，活在世上。
>
> 你們要不改，自己也會喫盡。即使生得多，也會給眞的人除滅了，同獵人打完狼子一樣！——同蟲子一樣！㊉

我們毋須在中國歷史上旁徵博引，來證明這項可怕的預言是否屬實。最重要的，是在淸末民初時，中國社會陷入癱瘓狀態，作家也從過去的文化優越感中醒覺起來，重新對中國傳統文化，作一深切的檢討。

中國的國恥、積弱和腐敗，啓發了一九一八至一九三七年間大部份嚴肅的作品。正如上文所說，這種覺醒反映出作家對人類尊嚴和自由的嚮往。如婚姻之事，毋須受父母的擺佈，應可自由

選擇理想的對象；農民、苦力和工人都應得到公平的待遇和合理的報酬。這些描寫青年人和窮苦大眾的作品，雖能喚起我們的同情心，但在今日看來，未免感情過激。不過，這些作品，有其歷史價值，因爲它們反映出作家對中國的社會狀況的深切體驗。在他們看來重重的內憂外患，都是因爲中國不爭氣。因此，聞一多仿何德「襯衣之歌」（Thomas Hood, "The Song of the Shirt"），寫了一首壞詩「洗衣歌」，描寫在美國的中國洗衣工人，把他們的屈辱看成是中國羞辱的延長。郁達夫在「沉淪」（一九二一）中，描寫一位留日的中國青年，缺乏異性的慰藉，備受思鄉病和神經病的磨折，被迫自盡。臨終前，他把自己的痛苦，歸咎於中國的荏弱：

> 「祖國呀祖國！我的死是你害我的！
> 「你快富起來，強起來罷！
> 「你還有許多兒女在那裏受苦呢！」㊀㊀

現代中國小說，雖滿紙激憤哀怨，但富於寫實。二十年代末期和三十年代初期的一些作家，以忠於寫實爲務，運用諷刺的筆調，把中國寫成一個初次受人探索的異域。沈從文的「阿麗思中國遊記」（一九二八）、老舍的「貓城記」（一九三二），是這類作品的代表。他們都是當代的名作家，繼承李汝珍和劉鶚的諷寓寫法，在其感時憂國的題材中，表現出特殊的現代氣息。他們痛罵國人，不留情面，較諸魯迅，有過之而無不及。

沈從文在這幻想小說的第六章，描述阿麗思和兔（在小說裏，作者把這兔子寫成一位蘇格蘭紳士，名約翰·儺喜）乘車遊覽一個中國城市。途中，他們被一位飢民攔途截刼，此「刼賊」毛手毛腳，一看便知是初出道的人。原來他企圖藉此自投法網，以求一死。細問情由之下，那人的態度也沒有初時兇狠，較前大爲友善，且說出他一生的不幸，原來他行乞多年，剛在昨天拾到一份

被人棄於路旁的報紙，讀完一篇寫給窮人的文章後，更加強了他的死志。這篇文章題爲「給中國一切窮朋友一個方便的解決辦法之商榷」，以下是其中一段：

> 我誠心如像那個作育嬰芻議的主教先生全爲愛爾蘭民族着想才作一個這樣忠實穩妥條陳的。其實就照到那個主張，把我們中國所有挨餓父母養的孩子，好好的如那個方法到在生下以後兩週年殺死，來按着醃火腿法子，抹上一點椒鹽之類，過一月兩月，時間已夠了，就拏出來用很公道的價錢賣給中國上流人以及對於中國感到友誼感到趣味的外國人，何嘗不是一個辦法呢。如此的處置中國窮孩子，我敢斷定凡是目下口口聲聲說要同中國「共存共榮」的黃色人，以及其他白人，只要這孩子醃鹽時留心一點，莫骯髒，莫損失固有美觀顏色，則當無不願意花一點錢買中國小孩子肉吃的。我們若果實行這個辦法，因窮小子太多，恐怕在未曾爲他們吃出味道以前銷路上不行，則選出一部份是以爲他們作童工的留下；在中國上流人方面旣有了姨太太、丫頭、娼妓，在外人方面又留有童工，……唉，眞可以說是一個頂經濟的辦法！㊃㊁

沈從文後期的作品，風格同斯威夫特迥異，因爲他對人性還抱有穩定的信心。「阿麗思中國遊記」，從很多角度去衡量，都不能算是一部成熟的作品。但寫這部小說時，沈從文發洩他對中國社會的不滿，正好成功地利用這篇「育嬰芻議」的名文，加強他對社會的刻薄諷刺。但醃殺中國孩子的寫法，雖然學斯威夫特的筆調，就其立論，也繼承了魯迅的筆法，把中國寫成一個殘忍的食人國。在「阿麗思中國遊記」的結尾，這位英籍的女主角來到湖南的一個墟市，那裏每五天便有苗族土著趕集，把他們的女兒賤價賣給漢人，長大後作娼妓和婢女。其中一位三歲大的女童，虛報歲數，歌唱娛人，以提高身價。他的父親終於賣了她，但只以十塊錢成交。阿麗思雖有過人的天聰，但還未知道娼妓這

回事，因此怎樣也想不到人們買女孩子的原因：

> 阿麗思覺得，這眞怪。把人不當人，來買賣，這倒不出奇。奇怪的是買來有甚麼用處？人是還得成天吃飯喝茶的一種東西，難道買來家中吃飯喝茶嗎？小女孩是只會哭的東西，難道有些人嫌家中淸靜，所以買一個女孩子來撻打折磨，儘她成天哭，這家庭就有趣味了麼？㊀㊂

不過，到這時候，阿麗思已在中國遊歷夠了，便決定回家去。

「貓城記」敍述一位中國機師，失事墮機在一個名叫貓國的火星國度裏，給當地一位名叫大蠍的社會名流捉去，以禮相待。機師與主人一同到貓國的首都，觀察其中奇異的政治教育制度，後來並目睹它遭受隣國侵略而城破種滅，僅剩下兩隻懼外媚外的貓，卻互相搏鬬以致身亡。老舍無疑是以他的同胞做模型，來塑造這些貓，牠們要吃一種麻醉性的迷藥，以維持生命，好像中國人要吸食鴉片一樣。他們懶惰懦弱、狡猾貪婪、好色敗德、懼怕外族， 卻又要模倣外國人的惡習。 身裁矮小的侵略者代表日本人，因爲遠在三十年代的初期，日人已作呑滅中國的狂想。藉着「貓城記」，老舍警告同胞，災禍已迫近眉睫。所以，此書成爲中國作家對本國社會最無情的批評。

書中很多地方，諷刺過於露骨，故後來老舍以爲缺乏藝術上的成就，這也許是恰當的㊀㊃。不過，「貓城記」幾節最精彩的文字，給人印象，完全不是誇大的玩笑或諷謔。作者在第十五章，刻劃一個傳統的中國婦人的奴顏卑膝，絲絲入扣。她是一個公使的寡婦，統轄公使家中八位侍妾。除了鴉片以外，公使有中國上流人的一切惡癖。第十五章開始時，老舍描寫府第崩坍，公使寡婦獨存於瓦礫中，乃向機師發洩她抑壓已久的憤恨，逐一咒罵周圍的屍首。第一個被公使洩慾的受害者，成爲她首先咒罵的對象：

> 「這個，」她揪住一個死婦人的頭皮：「這個死妖精，十歲

就被公使請來了。剛十歲呀，筋骨還沒長全，就被公使給收用了。一個月裏，不要天黑，一到天黑呀，她，這個小死妖精，她便嚎啊嚎啊，爹媽亂叫，拉住我的手不放，管我叫媽，叫祖宗，不許我離開她。但是，我是賢德的婦人，我不能與個十歲的丫頭爭公使呀；公使要取樂，我不能管，我是太太，我得有太太的氣度。這個小妖精，公使一奔過她去，她就呼天喊地。嚎得不像人聲。公使取樂的時候，看她這個央告，她喊哪：公使太太！公使太太，好祖宗，來救救我！我能禁止公使取樂嗎？我不管。事完了，她躺着不動了，是裝假死呢，是眞暈過去？我不知道，也不深究。我給她上藥，給她作吃食，這個死東西，她一點並不感念我的好處！後來，她長成了人，看她那個跋扈，她恨不能把公使整個的吞了。公使又買來了新人，她一天到晚的哭哭啼啼，怨我不攔着公使買人；我是公使太太，公使不多買人，誰能看得起他？這個小妖精，反怨我不管着公使，浪東西、賤東西、小妖精！」一五

看了上面一段，讀者或會震驚於公使對稚妾的淫虐，而忽略其中更深刻的諷刺。老舍的原意，一方面是描繪公使和中國富人的禽獸行爲，蓄妾以洩慾；但最令人痛惜的地方，是這寡婦全盤接受妻子的名份，忽略了自己在婚姻上的地位，更不體會到自己的處境，其實比婢妾更慘。至於那死去的婦人，無論怎樣楚楚可憐，到底不是杜思妥也夫斯基筆下那種深受痛苦折磨的無告女子。她起初被公使肆虐，捱不住肉體的痛苦而呼救；但當她年紀漸長時，已不再害怕，而要求性的滿足。後來，她被公使玩膩了，遭受拋棄。她雖被公使蹂躪，至少明白自己對性的飢渴，故公使另結新歡時，她便晝夜啼哭。反之，公使的妻子卻受了所謂「上流教育」的餘毒，壓制人性的要求。她雖冷面無情，也稍具惻隱之心，給那稚妾上藥和作食。但她從不干預丈夫的姦淫好色，漠視自己在婚姻上的主權，甘願身殉名教，其可憐處，較諸侍妾，尤有過之。在當時社會中，她被目爲一位「賢德婦人」，

而她亦以此自驕於人，當她決定履行所謂「賢德婦人」的職份時，便是她身殉名教的開始。她想來是正派人家的女兒，故婚姻之事，不能自己作主。當她以鄙屑的口吻，敍述那婢女後來的遭遇時，可以看出她也有性的需要；但她的教養，使她把性愛的樂趣，看爲男性的特權。因此，要求異性的慰藉，或是與她丈夫日漸增多的侍妾爭寵，更是不屑爲之。她沒有懇求丈夫放過這十歲的女童，就是恐怕被人視爲毫無氣量的妒婦。尤有過者，在另一段獨白中，她分明說出自己能和侍妾共享其夫，更會增加她的光采。她堅持自己那種荒謬的理論，以爲丈夫侍妾愈多，愈顯出他的財富和權勢，而她也因爲嫁到這位財雄勢大的丈夫，感到無比的榮幸。

當然，她的身殉名教，是有所補償的。在社會的認許下，她可隨意以虐待侍妾爲樂；而當侍妾逐一被公使的新歡取代時，她又大可幸災樂禍一番。不過，到丈夫死後，她才能完全支配這些侍妾。在這方面，她和「金瓶梅」中西門慶的妻子月娘有點相似。不過，月娘倒算慈悲，准許一些侍妾改嫁，或把她們賣了。而公使的寡婦，卻嚴密監視這八個奴婢，要她們死守貞潔，毫無人生樂趣。其次，「金瓶梅」中的月娘，當丈夫在世時，沮喪憂戚，怨天尤人，間中和寵妾金蓮吵架，迫得要參禪拜佛，以求精神上的慰藉。而公使的妻子，卻毫無怨言，故比月娘更爲卑賤，更無人氣。藉着她那幾篇的獨白，老舍把這位公使夫人的一生，描繪得慘絕人寰。

一九三七年七月，八年的對日抗戰開始。戰爭爆發前一年，「國防文學」的口號已引起一場論爭。這是共產黨創造的口號，藉此推行它的統一戰線政策，以拉攏寫作界的愛國分子到它的陣營。不過，即使沒有這些宣傳，很多作家也會相繼聲援抗戰，歌頌戰爭英雄，以振奮人心。「貓城記」的作者老舍，亦熱烈鼓吹

抗戰，寫了幾個劇本，一部小說和許多詩歌，其文學成就和他早期最好的小說相比，相去千萬里，虛枉了他的文學天才。不少有地位的左派及獨立作家 ， 過去都批評中國人心理上的病態。現在卻一改以前的作風，重新確定中國傳統價值，表彰忠勇精神。僅對於凡是危害抗戰、影響士氣的事情加以譏評。抗戰末期，大後方日益腐化，戰火破壞後的中國，元氣殆盡，貪污和不平等的現象，又再死灰復燃。此情此景，使作家震駭不已，諷刺的筆調又再度抬頭。他們仍對窮苦大眾和受壓迫者，寄予深切的同情，但當時婚姻制度顯已改善，不必他們特別加以關注了。

另一方面，這時期的延安作家早已放棄以前大刀濶斧的諷刺筆調，誠恐誠惶地迎合共黨的政策。諷刺的對象，只能局限於漢奸和那些所謂法西斯主義者，對於共產黨內的人物，只能批評小資產階級知識分子。換句話說，毛澤東統治下的作家，若要以譏評的筆調寫作的話，只能自我批評，或攻擊那些信奉自由思想和獨立精神的人。早在一九一七年，文學革命的先驅者陳獨秀，已鼓吹「推倒雕琢的阿諛的貴族文學」；但中共作家，卻不斷對當政者作諛媚的褒揚。 在傳統中國， 寫應制詩文的朝臣往往也是「山林文學」的創作者。這種文學作品，以陳獨秀偏見的眼光看來，雖然「迂晦艱澀」，但至少是作者個人的體驗。相反來說，諂媚中共的作家，在紅色政權下，已失去優遊山中或隱逸明志的自由。抗戰時以至抗戰勝利後的共區文壇，較諸同期的中央政府的大後方，更少諷喻性，缺乏想像力，與現實脫節，題材的範圍也縮小了，因而喪失其現代色彩。

一九四九年後，文壇更形慘淡。共產政權初期的作品，讀者仍可看到作者自願支持重建中國的決心，實行富強國家的大計。據筆者所知，當時沒有一個作家，不毅然支持中國參加韓戰。不過，現代中共作家，對國內同胞的生活，較諸中國在國際上的地位，一向更爲關心。中共作家，雖表面上慶幸中國能在國際上重

振聲威，但他們本身失去自由，目睹同胞生活在水深火熱之中，自然爲之戚戚於懷。因此，毛澤東在延安文藝座談會上所譴責的現代作家的小資產階級觀點——也即是要求揭露黑暗、伸張仁愛和正義的寫實主義觀點——依然繼續出現，雖不多見於文藝創作，卻在對文學的批評爭論中充份表露出來。自一九六六年無產階級文化大革命開始後，即使二十多年來一直維護毛澤東文藝理論的周揚，也被視爲反革命修正主義分子而揪出來清算了。

中國大陸作家對共產政權持續的反抗，我們屢有所聞。而一九四九年以後的作品，能有現代氣息和表彰人道主義的，爲數雖少，一些學者也曾對這些作品，作了相當扼要的分析❶❻。在本文中，我覺得應該注意的是中共初期，爲共黨所嘉許的作品中所表現的想像特質，因爲在這個時期一般作家同政府還算是相當合作的。我僅以楊朔「三千里江山」中的一段爲例。這本小說以中共參加韓戰爲題材，出版時，極受報界讚揚。故事中只有一位低級軍官，其出身屬於小資產階級，而全部志願軍，都是捨身爲國的英雄，視朝鮮人民如兄弟，對美帝國主義表示無限的憎恨。此書和大部份五十年代的作品一樣，仍帶有一些個人主義的色彩，在今日鼓動文革的人看來，該是極端反動的。若要加罪的話，可以評判作者死心不息地要建立一個不受共黨控制的快樂「獨立王國」。

故事的主人翁，火車司機吳天寶和他任職護士的未婚妻姚志蘭，是韓戰前線的志願軍，他們捨己爲國，無暇相會，結果，男主角終於犧牲在美軍炸彈之下。死前，在極度疲乏之下，他曾夢想將來的美景：他想總有一天，光榮退役後，同姚志蘭一起過日子：

> 等勝利了，他們就要結婚，就要永遠在一起，不再離開了。天天工作完了，他們要一個桌上吃飯，一盞燈下學習，星期天，他就不許她死鑽在書本裏了。他們要一塊出去蹓躂蹓躂，帶上孩

> 子。那時候他們一定有孩子了：一個閨女，一個小子。他拉着閨女，讓小姚牽着小子，坐在蘇聯式大「巴斯」車，嗚嗚一陣風，去看蘇聯電影「幸福的生活」。
>
> 難道這還是夢想麽？將來誰不過的是這種生活？㊀㊆

中蘇交惡後，這一段文字已成了明日黃花。搞通思想的青年，這幾年來就不會想坐蘇聯式的巴斯車（雖然它也許比中共的更大、更快、也更舒適），也不會想看蘇聯電影，而蘇聯電影也多年沒有在大陸上映了。就是這位青年和未婚妻幸而獲准結婚，也不能每晚在家裏同餐——這徒然是奢望而已。即使他們偶然派在同一地方工作，他倆每晚也要參加各式各樣的羣眾集會。他們也不能像美國家庭一樣，自己照料孩子。但小說中最尖酸的諷刺，是那張電影的名字：在男主角的夢想中，六、七年之後的所謂「幸福的生活」，也不過是帶同家人去看，一部同名的蘇聯製片場的產品而已。對共產統治下的人民來說，全家能在星期日下午看到這樣一齣電影，便是非常幸福了。

不過，剖析五十年代初期的一部小說裏的一個共黨英雄所發的小資產階級或修正主義的白日夢，並非我的重點。我只是藉此證明這本小說對人民起碼生活要求的渴望。二三十年代的小說，表面是批評傳統的道德倫常，實則表彰人性的高貴，一些作家以痛陳時弊的手法，來表達他們對中國前途的深切關懷。這些現代作家顯然毫無忌諱，敢說敢罵。而共黨統治下的作家，表面極力褒獎大公無私的英雄人物，實則在他想像社會主義的理想遠景時，寄託了些自己心中尙隱藏的個人幸福美夢。他被迫放棄督導社會的責任，但他卻不能完全抹殺人性的要求。

這位垂死火車司機所發的小資產階級白日夢，同魯迅把中國描繪成恐怖的食人國、沈從文的醃殺兩歲孩子的諷喻之筆、老舍對傳統社會「賢德婦人」之無情刻劃相比，實在平淡無奇，想像

力的表現顯得庸俗。但假如說早期幾位作家對社會的猛烈抨擊，實出於一片苦心，希望能在這腐敗的國家中，維護人的尊嚴，則楊朔在讚美共黨英雄之際，有意無意間加插一點對家庭和個人幸福的憧憬，這也正表示他還帶有上述作家的現代精神。不過，中共作家任何對中國的描述，都只是被迫在傳達黨的路線。我們如果不記住這一點，不免要覺得他們對幸福的暗中嚮往十分可憐可笑了。

## 附錄二附註

㊀ *In Search of Wealth and Power: Yen Fu and the West* ( Harvard University Press, 1964. )

㊁ 可參閱 Chow Tse-tsung（周策縱），*The May Fourth Movement: Intellectual Revolution in Modern China* ( Harvard University Press, 1960 ), pp. 58-59。

㊂Lionel Trilling, "On the Modern Element in Modern Literature," *Partisan Review,* XXVIII, No.1 (January-February 1961), p. 10.

㊃我特別指巴斯特納克 (Boris Pasternak) 和 Evgeni Zamyatin, 後者以 *We* 一本幻想小說名聞於世。

㊄「鏡花緣」，第十二回。

㊅「老殘遊記」，第一回。

㊆Harold Shadick, tr., *The Travels of Lao Ts'an* ( Cornell University Press, 1952), pp. 238—239.

㊇ 若要對魯迅感時憂國的精神作較深入的研究，可參考本書第二章及拙著："On the 'Scientific' Study of Modern Chinese Literature," *T'oung Pao,* 50, Nos 4-5 (1963)；及夏濟安："Aspects of the Power of Darkness in Lu Hsün," *The Gate of Darkness* (University of Washington Press, 1968).

❾ 參閱 Benjamin Schwartz, *In Search of Wealth and Power*, Chapter 4: "Western Wisdom at its Source: *Evolution and Ethics*" 劉鶚因爲閱讀了嚴復翻譯的「天演論」，才能認識到達爾文的進化論。可參閱 "Translator's Introduction" to *The Travels of Lao Ts'an*, p. xviii.

❿「魯迅全集」卷一，頁二八九。

⓫郁達夫「沉淪」（上海泰東圖書局，第十版，一九二八）第七十二頁。

⓬參看「阿麗思中國遊記」（上海新月書店，一九二八）上冊一三五頁至一三六頁。「口口聲聲說要中國『共存共榮』的黃色人」指日本人。

⓭同上書下冊第二三三頁。

⓮老舍在「老牛破車」（上海人間書屋，一九三七）第四十三至四十九頁，以文學的觀點，貶低「貓城記」的價值。不過，此舉的眞正目的令人懷疑。我以爲他是爲了掩人耳目，因爲「貓城記」之令人注意，在其中對中國共產黨及其支持者作了猛烈抨擊。在三十年代中期，文壇完全操於左派和共黨作家手中，而老舍並不希望被人指爲反共的中堅分子。

⓯「貓城記」（上海現代書局，一九三三）第一二六至一二七頁。

⓰ 關於這方面的研究，可參看夏濟安，"Heroes and Hero-worship in Chinese Communist Fiction," 和夏志清，"Residual Femininity: Women in Chinese Communist Fiction." 這兩篇文章發表在 *The China Quarterly*, No.13 (January-March 1963)。

⓱楊朔「三千里江山」（人民文學出版社，一九五三）第一九〇頁。在中共出版之英譯本中，這段文字曾作重大的刪改。

下文卽引自該譯本（袁可嘉譯，北京外文出版社出版，一九五七年）第二〇九至二一〇頁：

"When victory is won, we shall live together as man and wife and never part again. After the day's work, we'll have supper at the same table and study by the same lamp. She is a great lover of flowers. She used to plant balsam under the window and rouged her finger-nails with the petals. We'll surround our house with all sorts of flowers so that we can pass every day among them."

「等勝利了，我們就要結婚，就要永遠在一起，不再離開了，天天工作完了，我們要一個桌上吃飯，一盞燈下學習。她很愛花木，在她的窗子下面種過許多鳳仙花，把花瓣來染指甲。我們要在房子的周圍都種滿花草，每天從花叢中走過。」

附錄三

# 姜貴的兩部小說

臺灣年輕一代的作家，很少看得起五四時代的作品，也很少看過三十年代的作品。那些作品誠然不夠「現代」，但我們不能說它們的藝術水準一定不如當代臺灣的作品，也不能說影響那時代作家最深的西洋文學傳統，在成就上比不上支配臺灣文壇的那個西洋現代傳統光輝。而且文學傳統是一條長流，後浪推前浪，所謂進步，往往是個幻覺。當代臺灣作家，都很服膺喬哀思，且不論他們有沒有讀過「尤理西斯」。五四時代的作家莫不服膺易卜生，而事實上年青的喬哀思最佩服的當代作家也就是易卜生，還貿貿然寫封信寄給他。現在同艾略脫一樣，在英美大學生間，喬哀思已不再是走紅人物，這一方面當然由於他們沒有耐心讀艱難的作品。但以客觀的眼光看，喬哀思最後走了一條死路，他的成就當然遠不如易卜生這樣的多樣性，這樣針對人生、社會大問題而永遠逗人深思。同樣的，喬哀思的成就當然遠不如狄更斯，喬治・艾略脫，也遠不如屠格涅夫，托爾斯泰，杜思妥也夫斯基。前幾年有些作家（尉天驄等），不滿現代主義籠罩臺灣文壇的情形，倡導過人道主義的文學。其實，人道主義的文學即是上列十九世紀諸大家所發揚光大的文學。

我不敢說姜貴讀過多少西洋作品，但當年他是愛國青年，也是文藝青年，在一篇自傳裏提到過曾爲托爾斯泰「復活」深深感動的情形，至少同類的作品，已有中譯的，讀過不少，而且無形

中受其影響。同時，從他自己的小說裏，我們看得出他是熟讀舊小說的人，晚清、民初的小說一定讀得不少。（在他給我的一封信裏，他提到寫「碧海青天夜夜心」時，他自覺地受徐枕亞——民初紅作家，以「玉梨魂」最著名——的影響。）一般人錯覺胡適、陳獨秀倡導文學革命後，一切文學形式都受西洋影響而擺脫了舊的桎梏。事實上，詩、短篇小說、話劇是新建的形式，而長篇小說，現成有光輝的白話傳統，在形式上、精神上、思想上，無必要完全創新，事實上也並未。像樣的新長篇小說要到一九二八年才問世，表示它的難產，也表示它并沒有同章回小說絕緣。梁啓超早在一九〇二年在橫濱出了種「新小說」的雜誌，提倡「政治小說」，造成小說界空前繁榮的現象：我們可以說，跨入二十世紀後的晚清時期，才是中國小說史的劃界時代。這以前雖有以編纂小說爲業的書商，可說沒有職業小說家。晚清時代才有李伯元、吳趼人這樣以寫稿爲生的職業小說家。晚清以前雖也有寫諷刺小說的，卻沒有人寫過社會大變動，隨時有亡國危險的局面。這種針對社會政治現實，關心國是的精神是晚清小說的特徵，也是五四以後小說的特徵。一般人特別看重晚清時代的諷刺小說，其實言情小說也很多，到民初更盛行。這兩種小說裏，婦女悲慘的命運，往往是家庭黑暗，社會不公平，甚至政治腐敗的象徵。在五四以後的小說裏（不管是新派的巴金，老派的張恨水），這類不幸的婦女出現得更多。

假如我的假設可以成立的話，則我們不得不承認，十八世紀的「儒林外史」和「紅樓夢」是兩部超時代的小說，對二十世紀中國小說的發展影響最大：前者培養小說家對社會、政府自覺性諷刺的態度；後者激發他們的同情心，尤其是寄予不幸婦女的同情心。寫「紅樓夢」時，曹雪芹自有他一番出世的哲理，但世世代代的讀者，讀小說後感受最深者，莫不是書中多少可愛女子生活和下場的悲慘。「紅樓夢」同情女性不是那時代單獨的現象，

「儒林外史」裏也有值得我們同情的女子。同時代深閨婦女自己寫的彈詞，如「天雨花」「再生緣」「筆生花」之類，專供婦女閱讀。這類作品，據我學生吉田豐子的研究，一方面把婦女的苦難、家庭的醜態，寫得淋漓盡致，一方面把些頭挑女子，寫成人中瑰寶，喬裝男子，中狀元，當宰相，得意一時，充分在一個想像世界裏補償她們女作家自己生活上的缺憾。

我在本書的「結論」裏說，五四到大陸淪陷那一時期較好的小說家，差不多全是着重諷刺和富有同情心或人道主義精神的寫實主義者（satiric and humanitarian realists）。有些作家以諷刺見稱，有些更富於憐憫之心，但二者實爲一個銅幣的兩面，同樣是看到醜惡的現實後，必然的反應。我前面所寫的，僅說明「諷刺」「同情」這兩種態度，並非是「新小說」的特徵，在晚清小說裏已很顯著，也可說是「儒林」「紅樓」兩大小說精神的延續。大體說來，五四以來以諷刺見長的小說家，如魯迅、老舍、張天翼、錢鍾書，比較耐讀，那些專寫人間疾苦，青年男女的作家，他們文筆較壞，沒有含蓄，一方面不免自怨自艾，一方面叫囂「革命」，給人淺薄的印象。但這不是說這些題目不應寫，只是一般作家，才氣不夠，寫悲慘的題目，難免落入溫情主義的圈套。

姜貴（一九〇八——）在大陸時，寫過兩三本小書，當時沒有人留意，在文壇上可說是毫無地位的人。他眞正從事寫作，是到臺灣後的事。但就年齡而論，他同大半三十年代初露頭角的作家應算平輩。就遭遇而言，也同他們有相像之處：從小就愛國，年紀輕輕就聽到一位長輩鼓吹共產主義的學說，中學時代就從故鄉山東跑到廣州去參加革命，加入北伐的隊伍，一九三七年再度投軍，抗戰八年一直在前線或敵僞區爲國家服務。所不同者，三十年代那些作家，雖然愛國心重，很早就左傾，至少看不起國民黨，而姜貴少年時代卽入黨，三十年代沒有眞正從事文藝，可能

因爲他覺得同當時操縱文壇的左派作家合不來，不甘同流合污。但姜貴的小說大半寫的是二十年代到四十年代的大陸情形，即當年大陸作家所寫的題材。所不同者，姜貴深感共黨禍國之痛，把當年的情形，比他們看得更淸楚，更深入。他正視現實的醜惡面和悲慘面，兼顧諷刺和同情而不落入溫情主義的俗套，可說是晚淸、五四、三十年代小說傳統的集大成者。臺灣年輕一代的小說家， 另受西洋現代文學的影響，氣魄不夠大，同那個傳統血脈相承之緣已疏。

我說姜貴是那個傳統的集大成者 ， 專指他兩本傑作而言：「旋風」和「重陽」。他的第三部長篇「碧海靑天夜夜心」（民國五十三年），長達八百四十頁，作者自己很偏愛，但我認爲是失敗之作，可能當時姜貴牽入訟案，蒙不白之寃，心神不安，不能集中精神寫作。之後，姜貴生活更淸苦，爲了稿費，長短篇寫了不少，我還沒有好好研讀，希望其中有精品。

## 「旋風」

一如高陽先生在他的長文「關於『旋風』的研究」（載於臺北「文學雜誌」，一九五九年八月號）所言，「旋風」是現代中國小說中最傑出的一本，同時也是一部能夠發人深省的研究共產主義的專書，與張愛玲的「秧歌」和「赤地之戀」佔着同樣重要的地位。較少爲人注意的是，「旋風」實在是中國諷刺小說傳統——從古典小說到老舍、張天翼和錢鍾書——中最近一次的開花結果。張愛玲的短篇多利用中國舊小說中「家庭小說」的傳統。姜貴對西方小說的技巧，在訓練上雖不能與張愛玲相比，但野心卻大，因爲他的「旋風」是揉合着中國傳統「家庭小說」和「俠義小說」技巧的產品。由此看出，今天嚴肅的中國和日本作家，爲了希望能在世界文壇一顯身手，迫着自己去發掘本國的固有傳統，日見成功，這眞是一個可喜的現象。

「旋風」早在一九五二年就脫稿，可是要到一九五七年才有單行本面世，而且只印了五百本（原名「今檮杌傳」）。書出之後，馬上引起台灣文壇廣泛注意。一部分原因可能是由於胡適在讀完作者送給他的贈書後，馬上寫了一封信給作者，熱烈捧場。這封信，後來製版刋了出來，成了一九五九年新版本的代序。胡適這麼給姜貴熱烈捧場，不難理解，蓋台灣出版的反共小說，多屬八股之作，而「旋風」卓然而立，以綜錯複雜的中國生活（裏面恐怖腐敗，兼而有之）做背景，從五四時期開始到抗戰初期止，對共產黨在中國竄起之來龍去脈，有非常扣人心弦的交代。

小說開始的六十頁，描寫早期共產黨在山東T城（濟南）內的組織活動。以後的全部篇幅，就集中在描寫方鎮中方家的故事。方家也夠品流複雜的了，旣出了共產黨的陰謀家，也同時是生活腐化的當地望族。主角共產主義信徒方祥千，讀書人出身，對中國前途，極爲關心，把心血全用在栽培當地共產黨的勢力上。在這方面，他的主要搭檔是他的一個遠房侄子方培蘭。方培蘭是個舊小說中「俠盜」之類的人物，疏財仗義，很得當地老百姓的擁護。這兩個人物，實在可以說是作者用來代表業已衰頽的中國傳統中，受侵蝕最少的兩股勢力：一是儒家哲學思想，二是一直爲小說家所頌揚的黑社會人物的俠義之風。可是，卽使憑着這兩個人，也抗拒不了共產黨裏外的腐蝕勢力，因爲小說結尾時，共產黨隊伍，已經在山東穩定起來了。在他們的控制下，那一帶區域，搞得亂七八糟，而兩個最先在這地方搞組織的領導人物也被出賣了。

以姜貴的看法，這兩人的失敗，是因爲他們把對中國社會不滿的對象弄錯了。他們厭惡的，看來是人類所處的情況居多，而不僅是所謂中國的國耻。人的處境，自有其獨特性，有時憂患重重，是不容易忍受的。搞革命的人，如果連這種做人的獨特負荷也要消除，就沒有成功的希望。方祥千提倡共產主義所犯的錯

誤，與康有爲、孫中山和其他好些晚清的學者一樣，是一種烏托邦理想主義的錯誤。他們企圖以一種抽象的、自以爲是更快樂的、更公平的社會秩序來替代那種順乎自然的家庭與社會的組織，眞是愚蠢不過的事。在游說方培蘭入夥時，方祥千採取攻心之術，處處提到他侄兒的「家庭痛苦」，也充份的表露了他醉心於社會主義夢想的悲哀：

「俄國經過十月革命以後，社會革命成功了。大家做工，大家種田，大家喫飯，大家一律平等，大家都有自由。結婚自由，離婚自由。老婆不如心，馬上換掉，再換新的。國家設有幼兒院，孩子養下來，往育兒院裏一送，你就不用管了，一點也不牽累你！病了，國家設有醫院，免費替你醫治。老了，國家有養老院，給你養老送終。總之，人家俄國是成功了。」

「好呀，天下間有這種好地方！」

「這就是孔夫子所理想的大同世界。大道之行也，天下爲公。……」

方祥千這番話，用意當然是以不負責任和人類自私的天性去打動方培蘭：老婆一不如意，離掉她；孩子既是你性活動的副產品，不請自來，往育兒院裏一送，不就了事？蘇聯政權用來壓抑人性自由發展的種種措施，竟被方祥千一本正經地解釋爲孔夫子大同世界之實現！眞可說是滑稽之尤。不過，這種想法，居然能在民國時期的知識分子中立足，足證道德價值之淪亡。（雖然方祥千這類人，確可在某些儒家經典中抽出一些片段來支持他的烏托邦理論的，可是，值得注意的是孔子處處重禮。那就是說，孔子對人類境況的看法是很實際的：人畢竟是個社會的動物，禮樂社會的反面就是一個無政府狀態。）如果共產黨的超道德的社會福利制度，對方祥千這一類與自己切身利害並無很大關係的領袖已經有吸引力，也就難怪共產主義一爲社會上更爲自私的階層所接受後，社會秩序顯得這麼混亂，人民的表現，顯得那麼

貪婪可怕了。在這方面看來，「旋風」實在是一部以諷刺手法來描寫色慾、貪婪與欺詐的書。

胡適在致作者的信中，只稱讚了本書的白話文流利，好多場面都處理得有力動人，和對共產主義得勢的分析細緻等。高陽在「關於『旋風』的研究」一文中，叫我們進一步去注意本書所受傳統中國小說的影響。同時，他還以佛洛依德的觀點去分析書中幾個人物的性心理變態。可是，高陽先生讀得雖然細心，卻沒有注意到這一點：變態行爲的描寫，通常是帶有諷刺作用的。而且，嚴格來講，這本小說大部份是喜劇化的（有些惡作劇的場面，令人笑不可仰）。「旋風」所創造出來的喜劇，是一種荒謬的喜劇。中國現代小說中，不乏這種成功的例子。

借用歐文．何奧（Irving Howe）論杜思妥也夫斯基「着魔者」（*The Possessed*）一句話，「旋風」是一齣「徹頭徹尾的滑稽戲」（"drenched in buffoonery"，見何奧著的「政治與小說」）。當然，「旋風」不是一本富有深奧哲學意味的小說，因此在這方面不能與「着魔者」相提並論。（「着魔者」營造了兩種強烈相對的氣氛：一種是因虛無主義與極權主義而引起的夢魘，一種是時隱時現的、代表着基督教愛心的靈光。）而姜貴對杜思妥也夫斯基也很可能並無下過苦功研究。可是，爲了要把那一羣自私的、執迷不悟的、走向自毀之途的人好好的寫出來，姜貴只好採取與杜翁在「着魔者」中的相同的冷嘲熱諷的態度，用以點出道德混亂狀態之可怕，肯定心智冷靜的重要。在「旋風」中的人物，沒有幾個逃得出作者對他們的嘲諷，因爲在他看來，這羣人，共產黨也好，非共產黨也好，都已腐爛得無可救藥了。

我們可以分兩點來說：第一、即使共產黨的目標不錯，他們所用的手段，最後也只會助長罪惡的勢力。方祥千大體說來雖然是個正直的人，但在他早期幹共產黨地下工作時，就得不斷的妥協。爲了掩護身份和增強共黨的運動，他就顧不了道德原則的奢

侈考慮了。由此可見早期的共產黨，但求能夠增強自己的勢力，不惜採取敲詐暗殺的手段、不惜鼓勵罪惡與毒品的流通、不惜通敵（日本軍人）、不惜與任何惡勢力合作。共產黨人對土娼龐月梅、龐錦蓮母女（既是他們的「聯絡官」，又是他們的「慰勞隊」）的唯命是從，只不過是他們在「力爭上游」時，甚麼事都做得來的荒誕例子之一。

第二，即使只就人而論，共產黨也不見得比他們那些反動的、只會爲自己打算的同胞好出多少。小說開頭不久，我們就看到了一齣由一個從上海來的共方代表史愼之所演出的活劇。這位代表先生，出盡了一切恐嚇與恐怖的手段來搾取財產，並不爲黨的利益，而是要維持自己和當地一個唱花旦的(金彩飛)一切吃喝開支。史愼之不久就被砍了頭。這是本書許多既可愕而又可氣可笑的場面之一。書快要到結尾時，我們看到許大海和方天艾這兩個土共成功的諷刺故事，同樣的荒誕而可怕。許大海心狠手辣，本是方培蘭的大弟子，要傳衣鉢的，可是爲了自己在黨內吃得開，不惜把師傅和方祥千也出賣了。而方天艾表現得更進步。他本是方祥千最早的一個弟子，可是爲了巴結龐月梅，不惜背棄了自己系出名門的姓氏，認了這土娼做母親。這兩件事實在有很大的象徵意義，因爲從許大海的叛師（不忠）與方天艾的背祖（不孝），我們可以看到傳統中國社會結構的瓦解。這眞是忘恩負義與「有奶是娘」的最佳寫照。反過來說，如果方祥千和方培蘭兩人不早受過傳統中國忠義觀念的薰陶，說不定在同樣欺詐瞞騙的環境下，他們的所作所爲將完全與他們晚輩一模一樣。

「旋風」所描寫的道德混亂狀態，由頭到尾都非常緊凑。可是，値得注意的是作者在本書中的弦外之意：如果這種混亂的種子，不是老早就植根於非革命分子的中國人意識中，共產黨是不會得勢的。這就是姜貴爲甚麼花這麼多的篇幅來描寫方姓各房的盛衰的原因了。他們毫不經心的自毀前途，正好與共產黨有計劃的

製造社會暴動，成一諷刺性的比對。追求色慾享受的人，正如革命家一樣，是會對人類的狀況不滿的，所不同的是，他們要求的只是官能享受上無限制的刺激而已。就拿地主方冉武（他可能是現代中國文學中最蠢、最獃的一個敗家子）來說吧：他把家財散盡，爲的只是想把土娼一類貨色的女人帶進家裏來 。 方老太太是另外一個例子。她在丈夫死後，對其寵妾西門氏諸多虐待，只不過爲了報復，因爲西門氏當年甚得丈夫歡心，把她冷落了。而報復的心理，與淫慾一樣，往往是大動亂的前奏曲。

本書以「旋風」題名，顯有樂觀色彩：共產主義將會像旋風一樣，來勢洶洶，但不久氣勢就會殆盡的。可是，依小說內容所呈現的黯淡和混亂的道德面來看 ， 原題「今檮杌傳」似比「旋風」來得貼切。 按「檮杌狀似虎，豪長二尺， 人面、虎足、豬牙、尾長丈八尺，能鬬不退。」姜貴以此「神異經」所記之惡獸來喻共產黨，用意在誌其兇殘之相。

「重陽」

「重陽」於一九五九年九月開筆，歷時十九個月始脫稿，是姜貴抵臺灣後苦心經營的第二部巨著。該書初版（作品出版社，一九六一）卻一直未受評者注意，二版（皇冠出版社，一九七四）出書後，才受到廣泛的重視。在上文我已提到「旋風」和杜思妥也夫斯基「着魔者」同樣處理一個瘋狂的世界，其諷刺的效果可令人大笑大哭。讀「重陽」後，我更有同樣的感覺。杜氏早年是激進者， 對帝俄時代的革命黨， 無政府主義的暗殺黨心理摸得最熟，但自西伯利亞放逐回來後，他變成了所謂「反動」派，希望帝俄不受西歐思想的侵犯，人民保持他們的單純 ，相信耶穌救世的愛。因之，他覺得那些革命黨人既可笑，又可怕，他們是魔鬼附身，可以擾亂天下的罪惡元首。五四、三十年代的作家，他們大半敬重杜氏人道主義這方面的廣泛的同情心，但因他們嚮

往革命，也反對宗教，不可能同意杜氏「反動」的觀點，在寫作上也沒有受到他多少影響。近代中國的讀書人，一般講來，不信甚麼宗教，姜貴也不例外，但從他的小說裏，我們也可看出他同杜氏一樣的「守舊」和反動。他守住的是孔孟儒家的正義感，倫常觀念，和忠孝精神，他認爲共產黨是中國固有文化的死敵，黨內積極份子都是反倫常、非忠孝的禽獸。杜氏信得過沙皇和教會，姜貴信得過國民黨，雖然黨在過去曾吸引了不少投機份子和敗類，其中卻不乏忠貞男女，發揚眞正儒家不屈不撓的精神。「旋風」裏的方八姑，「重陽」裏的朱廣濟、錢本四都是這類人物，雖然他們都被共黨正法或暗殺，他們所代表的精神卻將與中華民族同存。

同晚清小說一樣，姜貴個別諷刺的對象有封建地主、舊式官僚、頑固份子以及投機取巧、不學無術的新派人物、空頭作家、洋場惡少，但因爲他的主題是中國文化的存亡問題，他們的種種行動，不論自甘墮落也好，自命前進也好，顯得更可笑，更可悲。「旋風」的主角方祥千、「重陽」的主角洪桐葉都是受共產主義理想騙惑的人，一個覺悟太遲，一個覺悟雖早而無力自拔。他們都值得同情，也可說是悲劇的人物。正因如此，小說裏看來似乎是誇大式的諷刺，襯托出一個惡夢似的現實。洪桐葉和他的妹妹金鈴都是母親辛苦領大的，他們的父親早亡，曾任民初南京臨時政府的軍部次長，可算是革命先進。桐葉中學畢業之後，他的叔叔雖然是鐵路局長，卻不肯資助他讀大學，介紹他到一家法國洋行去學生意。那洋行主人烈佛溫是位販毒的軍火商，他的太太卻是滿口上帝的基督徒。桐葉學法文，讀聖經，每週還得替老板娘修腳，而且修出味道來，樂此不疲。姜貴好描寫有性變態的人物，有時性變態心理的發展，來得突然，不能使讀者信服，但桐葉愛同老板娘修腳，一方面當然是性的享受，更重要的，它象徵一種當時中國人自甘奴服洋人的卑賤心理。在當年，貧窮的孩

子在洋行裏熬出頭， 當買辦，也算一條「光榮」的出路。 姜貴寫「重陽」，煞費苦心，每個角色，或多或少代表那一類人所有的特點。 即以烈佛溫夫婦而言，男的販毒， 同軍閥勾結，販賣軍火，女的滿口仁愛，要中國人相信西洋人的上帝，這正代表帝國主義侵略的兩方面。

桐葉有機緣結識一位名教授，後者覺得革命先進的骨肉學洋行生意太可惜了 ， 介紹他去見錢本三 ， 一位上海國民黨的負責人。此後桐葉要脫離洋行，爲黨國服務。但早在此以前，他結識了一位共產黨柳少樵。桐葉母親是女工，患盲腸炎，送醫院沒有錢，柳少樵暗托工廠裏一位心腹彭汶學資助了一百元。桐葉非常感激，自己的叔叔不肯資助，洋行裏支不到多少錢，共產黨卻這樣關心他，使他走上共產黨的路。柳少樵一方面也給他淫書看，腐化他。

桐葉初次在柳少樵弄堂房子亭子間見到他，「 打量他，年紀大約比自己大幾歲，人瘦瘦的，細高身材，蓬鬆鬆一頭亂髮。滿腮鬚子，少說也穀半個月不曾刮了。 」談了半天，桐葉和柳、彭二人一起，去吃晚飯：

> 三個人剛要往外走，洪桐葉又一陣聞到剛才在後門外邊的那種怪味，覺得有點要作嘔，很不好受。那味道好像是從前窗隨風吹進來的。便問：
>
> 「這是一種什麼味道？」
>
> 「隔壁是一家煉豬油的小工廠，這個是豬油香。」柳少樵說。
>
> 「你說香，我說是臭，我眞受不了！」
>
> 「久了，習慣了，你就好了。你難道不知道『鮑魚之肆，久而不聞其臭』那句話？」
>
> 「但願我能遠着它一點，不要那習慣也罷了！」
>
> 「實逼處此，只怕你遠不了它。」
>
> 在一陣笑聲中，三個人走了出去。

這一段引文，很能使我們體會到姜貴的象徵手法。桐葉所聞

到令人作嘔的臭，不僅是煉猪油的臭，也是共產黨的臭。柳少樵聞慣了，覺得它香，後來桐葉常去那弄堂，果然「久而不聞其臭」了，到那時他已中了共產思想的毒了。

柳少樵算得上是湘西世家，家裏歷代開布廠，他父親的紗布廠，最後不能同日貨競爭倒了，晚年開爿布店自娛。他老人家最疼愛三兒子少樵，自己看中名門閨秀葉品霞，想盡方法花了一萬五千兩銀子，討回家，但求三兒子婚姻美滿。少樵老大不願意：

> 洞房花燭之夜，柳少樵看看新娘子，確實生得彀漂亮，父親沒有騙他。賢慧不賢慧，雖然一時摸不清，但看了那一副馴順溫柔的表情和動作，不至太離譜兒。柳少樵本來一整天累了，但此時忽然興奮，一口氣把燭和燈吹了。「怎麼，」新娘子意外的大吃一驚，在黑暗中說，「今天晚上不行吹燈的。」
>
> 「管他呢！」柳少樵撲到新娘子身上，「快脫衣服！」
>
> 「那怎麼可以？總要過三夜，我才好脫衣服。」新娘子慌成一團，對於新郎的魯莽，一時不知如何應付才好。
>
> 黑暗中，柳少樵不再答話，只管去撕她的衣服。新娘子帶着哭聲說：
>
> 「好人，好人，求求你！」
>
> 「不要說廢話，你是我花了一萬五千銀子買的，怎好違拗我！」
>
> 聽了這話，新娘子的拒絕立刻鬆了下來，她只有傷心流淚的分兒了。
>
> 事畢，柳少樵把燈點上，整整衣服，點頭稱讚道：
>
> 「一萬五千銀子，果然味道不錯！」
>
> 他拉了一條毯子，在床對面一張長靠椅上，蒙頭睡了。

柳少樵當時還不是共產黨，在他自己看來，他是響應新文化運動反封建、反舊禮教的呼聲。舊式婚姻是不合理的，他要反抗，他要報復，非得侮辱自己新娘子不可，非得施強暴不可，這樣她傷心，他父親傷心，他心裏才舒服。他這種不顧情理、毫無

人性的行爲同時也表示一種意志支配一切的瘋狂。「家庭革命」這個口號不是新文化運動叫開頭的，李伯元的「文明小史」裏就有一兩位青年鬧家庭革命，婚姻自主。但他們的舉止雖很可笑，他們的人性並未喪失。這種青年發現自己的老子替他討了個如花似玉的美人兒，一定歡天喜地，向老子磕頭都來不及。即使新娘醜，想她也是個禮教社會的犧牲品，可憐蟲，不會去強姦她，凌虐她。少樵不是不喜歡葉品霞，他獸慾大動，把她姦了，這樣更可一逞自己意志的勝利。

柳少樵是憑了這種「反抗的精神，打破傳統的勇氣」，極邏輯地加入了共產黨。「旋風」裏的土共倡導人方祥千，代表老一輩的知識份子，認爲共產主義可以實行大同世界的理想的，最後發現被騙了。柳少樵並沒有什麼理想，即使加入共產黨時，對人類、對國家還有些望想，加入後，受了黨的訓練磨折，就不可能再有了。他是聰明人，知道黨是甚麼一個把戲（他自己人性早已喪失，意志受人支配，並不感到多少痛苦），一方面，他可說是個硬漢，不管路走錯走對，他認了，黨變成了他的終身事業。他聽上司的領導，自己也用同樣方法去領導上鈎的青年。有一次，他「揍」了洪桐葉後，再騙他去嫖法國女人。他說：

> 「小洪， 你應當高興才是， 因爲我的上司也是這樣對付我的。你將來領導別人，這是一件祖傳的法寶，你不要忘了。用暴力，用甜言蜜語，或是用未來的美夢，不拘用甚麼都好。可是永遠不要期望任何人可以長期爲你作片面的犧牲，而沒有他自己的願望。一面滿足他，不管是屬於他的下意識的或是獸性的，一面鞭策他，他自然會接受你的領導，你就天下歸心了。」
>
> 「難道就沒有例外？」
>
> 「當然有的。偶然遇到例外，就剷除他，連根拔掉他！那時候，你需要的是機智、迅速和果斷，一點猶豫不得！」

書的末了，洪桐葉早已想跳出共產黨的火坑了，柳少樵憑着他的

「機智、迅速和果斷」把他結果了。

柳少樵和洪桐葉二人各有各的個性、命運，但在小說故事的發展上，在反映當時的革命現實上，他們二人是分不開的，他構成了一個 double character，正像杜氏「白癡」和「着魔者」裏面的男主角一樣。就歷史現實而言，洪桐葉代表了那種思想糊塗，一時是非不明而被共黨脅誘上鈎的愛國青年。他的父親代表了一種光榮傳統，但在帝國主義肆虐，軍閥統治中國的時期，他行動上拿不準方向，而走入歧途了。事實上，早期國民黨容共時期及抗戰初期，這類青年多得很。柳少樵代表那種自動自發的共產黨，走了新文化運動極左派的路線，覺得剷除封建，打倒禮教，推動無產階級革命，才是新青年應幹的事，自鳴得意，看不到在他破壞性的行動裏所表現的極端自私。加入共產黨，爬得相當高後，柳少樵更名正言順地發揮他破壞、殘害的潛能。同時他在私生活上，可胡作亂爲，也正對他獸性的需要。二、三十年代，這類共黨幹部也多得很。他們卽是劉鶚在「老殘遊記」裏所預言的「革命黨」：「今者不管天理，不畏國法，不近人情，放肆過去，這種痛快，有人災，必有鬼禍，能得長久嗎？」

在「旋風」裏，姜貴已描繪了不少共產黨人的面貌，柳少樵的畫像更顯出他想像力之高超，對當年在大都市活動的共產黨地下工作人員瞭解之深。在工人、學生界活動的中級共產黨領導人物在二、三十年代左派小說出現得很多。在茅盾、蔣光慈、丁玲的筆下，我們常見到這位拜倫英雄式的典型人物：他行動神秘，辦事果敢，心裏充滿了人類愛或階級愛但表面上看來冷面無情，甚至大義滅親。他是女同志愛慕的對象，但他對她們不加鼓勵，從不讓男女私情影響到他爲黨服務的凜然不可侵的精神。同他們比起來，柳少樵好像是個漫畫式的人物，事實上姜貴刻劃的才是這類地下工作人員的眞面目，那些左派作家反而把這個典型理想化了，千篇一律，多讀了令人生厭。「重陽」讀來這樣驚心動

魄，令人髮指，多半同柳少樵造型的成功有關。

洪、柳初識時，人都在上海。後來，北伐開始，二人都被派到吳佩孚統治下的漢口，作地下工作，預先爲國軍開路。洪桐葉名義上是國民黨，事實上同柳少樵走一條路線。接着，汪精衛、陳獨秀主持的武漢政府成立，政權落在共黨手內，推動了不少荒謬的新措置，社會秩序大爲混亂。姜貴當年人在武漢，親歷這種亂況，二三十年後，憑他的記憶把那些可怕、可笑的事件一一寫下，給人眞切的印象 。 全書最精彩的幾章都是寫武漢混亂現象的。事實上，當時共黨，汪派推動的是一個「社會大革命」，後來汪精衛怕自己政權不保，同南京政府妥協，才開始反共，社會大革命才告停止。

武漢「大革命」時期受損害最嚴重的是女性。假如柳少樵代表一種反倫常的瘋狂，「重陽」裏的女人，除了柳少樵的情婦白茶花和兩三位歷史上的名女人外，大半是善良的，她們的感情是正常的，也就是說，她們還是有良心，還逃不出，也不想逃出倫常道德的支配。可是在共產黨策劃的「家庭革命」「婦女解放」之下，她們非得做違心之事不可，受盡欺侮。姜貴對婦女深度的同情心，發揚了晚淸以來中國近代小說的精神，在「旋風」裏即有深刻的流露。在「重陽」裏，被損害的少女老婦各色各等都有，前文提到了葉品霞（她同她的公公全家最後都被柳少樵毒死），這裏只能略述洪金鈴、洪大媽的苦境。同她哥哥一樣，金鈴去武漢，也沒有向媽媽告別， 是溜走的。臨走時，「想着米缸是空的，瓶和鹽罐是空的，媽媽的荷包是空的，她眞有點說不出的酸楚，噙住兩泡眼淚，一逕下樓而去。」到漢口後，她更是想念媽媽，她同哥哥會面了：

> 「我老想着我走的時候，」洪金鈴悽然說，「她正身體不大好，家裏吃的用的，什麼也沒有，這些日子不知道她怎麼過？像這樣，我們對她一點責任不負，太對不起她了！」

「這是你的舊腦筋。」

「新腦筋不要媽媽？」

「也不是說不要。不過一個人總得勞動，她可以做臨時工人，自食其力。」

「她老了，做不動了。」

「那就活該沒有辦法。」洪桐葉搖搖頭，苦笑一下，「將來革命成功了，國家會有養老院。現在是青黃不接的轉變時期，自然不免有許多小悲劇。」

「你說是小悲劇？」

「是的，我們有更多的正在受難的無產者！」

「連自己的母親都不能照顧，我們還有資格設想那許多人的事嗎？」

洪金鈴說着，撲漱漱落下淚來。她雙手捧臉，不住地抽噎。

洪金鈴這句反問，桐葉是無法回答的。等到他覺悟，知道自己是個「悲劇的丑角」，已經太遲了。洪家三口都是柳少樵侵害的對象，他好女色也好男色，很早就是桐葉的愛人。桐葉固然生得俊俏，但少樵玩弄他，也表示一個人加入共黨後，必定絕對服從上司，喪失自己的人格。少樵也垂涎金鈴的美色，桐葉熱心地為他牽馬，金鈴不從，但最後還是屈服了。少樵對桐葉說得很冠冕堂皇：「我是在向一個處女的貞操觀念挑戰，我要打破那種資產階級獨佔意識的處女貞操觀念。為黨，為無產階級，她應該獻出她的童貞！」少樵姦污金鈴，一大半出於淫心，但後來洪大媽接到漢口後，他也姦污她，可說出於好玩，也表示對她人格的鄙視。被姦之後，「第二天快近中午了，洪大媽還沒有下床。眼睛有一點紅腫，顯然她哭過。她有某一方面的滿足，這一滿足彌補了她長久的孤獨和寂寞，但她自己並不曾顯明地覺察到，它躲在另一更重更大的陰影之後。她現在所有的是深長的寃抑，被污辱的，被損害的。」

「重陽」不僅寫洪、柳兩家的恩怨故事，它是歷史小說，人

物很多，不便一一介紹。代表國民黨的有投機政客錢本三，和他的弟弟錢本四，後者腦筋清楚，忠貞愛國，覺得應把共產黨「斬絕殺絕，客氣不得」。還有辛亥人物，隱身教育界的朱廣濟，更是有骨氣的讀書人最好的代表。當時軍政要人，不少在書中出現，姜貴把吳佩孚寫得眞活，正像在「旋風」裏，寥寥數筆，把韓復榘寫活一樣。還有空頭作家司靈鳳和謝文短（柳少樵也寫新詩），都寫得栩栩如生，一貫晚清小說諷刺無聊文人的作風。洋人也很多，但可能姜貴生平同洋人接觸不多，寫得不夠眞，寫洋人魏蒙帝到東北去的二二、二三兩章，講的是間諜美人故事，離武漢地區太遠了，篇幅佔得太多，使小說結構鬆懈，可算是敗筆。但有些洋人的故事，可能是眞事，讀後令人哭笑不得，深感當時中國人的恥辱。第九章裏講到一個上海英國流氓「碼頭鬼子」，僱了個名叫「小魚」的侍役，「和他食同桌，睡同床，要好非常」。後來「小魚」討了破落大戶的閨秀，她從未見過洋人，很怕碼頭鬼子：

> 她又纏着一雙小脚，碼頭鬼子要給這一雙小脚照像，豫備寄回英國去分贈親友，讓他們也見見世面。女人家兩隻小脚，是神秘而又神聖的，可遠觀而不可褻玩，怎肯給外國人照像？無奈碼頭鬼子執定要照，小魚沒有法子，對夫人百般譬解，祗是不從。最後小魚惱了，把夫人打了個半死，才算制服了她。她滿面流淚，委委屈屈的把一雙脚伸到碼頭鬼子的餐檯上，讓他前後左右照了好幾張。碼頭鬼子還不盡興。又要她脫下鞋子，褪下裹脚帶來，赤着足再照幾張。女人當然又是不肯，逼得緊了，她就放聲大哭起來。
>
> 碼頭鬼子口袋裏摸出一張金鎊票來，塞給小魚，說：
>
> 「教她不要哭，好好再照幾張，我給她這個！」
>
> 小魚並不把這個金鎊看在眼裏，但從這個金鎊他看出碼頭鬼子的決心，這事要做不到，飯碗會受影響都不一定。他想想，知道好說沒有用，一橫心，就動手把女人又是一陣毒打。這辦法果

然有效，女人賭氣，不但不哭了，反而爬上餐檯，居中坐了，脫下鞋子和裹腳布，把赤着的一雙小腳伸了出去，自己兩手捣着眼睛。

這故事下面幾段，同樣精彩，抄錄太長，讀者不妨參閱「重陽」皇冠頁二一八——二二五。小魚就是洪桐葉的縮影，一受帝國主義，一受共產主義的欺負奴役。洪桐葉也是同柳少樵「食同桌，睡同床」的，也把自己的親妹媽媽誘逼給少樵去玩弄。「旋風」和「重陽」裏這類交代身世的小故事很多，細細玩摩，都和小說主題切切有關。

武漢分共後，朱廣濟有一天過江到武昌訓練共黨幹部的軍政學校去看看他的兒女。朱凌芬本是好學生，被逼攻擊自己父親，備受凌辱後，變成了共黨積極分子。朱老先生到學校，學生、教官一個都不在了，都上江西去了。只見「一個穿軍服的黃瘦的孩子，約摸十二三歲，正把些亂草往小灶裏塞着燒，一邊不住地用手去抹臉，好像在哭。」朱廣濟同他交談了一陣，孩子才說：

「我原是學校裏的公役兵。他們走的時候，湊巧我腿上長瘡，走不得，所以沒有跟了去。」

說着，把袴子擄起來給朱廣濟看，原來一條左腿腫得像個小水筒，好幾處都在潰爛。朱廣濟用手摸摸孩子的額部，人也已經在發燒。就有點替他着急，忙說：

「你這個病不能再拖了，要馬上住醫院才行。」

孩子搖搖頭，冷冷的說：

「醫院是資產階級住的。我是無產階級，住不起醫院。」

招得朱廣濟忍不住一笑。

「不但你腿中毒，原來你的思想也中毒了！我告訴你，你不要聽他們亂說。醫院並不專爲資產階級服務，窮人也一樣。如果你不相信，現在我就可以送你進醫院，不用你花一文錢，把你的病治好。」

「你說得這樣好聽，到底有甚麼陰謀？」

朱廣濟聽了，又是可笑，又是可嘆。

「這個問題我不答覆你，我請你自己說，你一個小孩子，腿病到這樣子，我把你送醫院，你說我有什麼陰謀？」

孩子似乎還有話說，朱廣濟知道難以弄得清，就緊接着又說：

「好了，好了，現在我沒有時間同你談這些。你現在祇說，是不是願意去住院。願意，我就帶你去；不願意，我走了。」

孩子想了一下，說：

「好，我跟你去。我不怕反革命的資產階級的卑劣的陰謀！」

朱廣濟不理他。想到街上沒有車子，而自己又背他不動，就試着和那幾個揀破爛的人打個商量，給他們一點錢，替換着把那孩子背到過江的輪渡上去。朱廣濟問孩子：

「你叫甚麼名字？」

「我叫『打資』。」

「你叫甚麼？」朱廣濟聽不明白。

「就是打倒資產階級的那個打和資字。」

「怎麼叫這樣一個名字？」

「我原叫『達志』，學校裏閻隊長給我改的，閻隊長眞革命！」

「你姓甚麼？」

「我從前姓李，閻隊長給我改了姓列。」

「改了姓甚麼？」

「列寧的列字。現在我和列寧同姓，我和列寧是一家人。」

孩子這樣回答。他一本正經，確信不疑。

朱廣濟深深知道，這不是三言兩語就能改變他的，便不再說甚麼。心頭卻似壓下了一大塊石頭，越想越不舒服，越想越痛苦。

在五百七十多頁的小說裏，「列打資」這個孩子僅佔四頁的篇幅，但我們讀後，他的形象將牢不可忘，因爲在他身上集中了共產黨摧殘青年幼苗的一切惡毒。在這樣一個小穿插裏，姜貴寓

以最深的涵義，實在可算是寫小說的大手筆。

本文這一節介紹了「重陽」的主題和其主要人物，並多抄幾段原文，以引起讀者閱讀該書的興趣。一方面也借機會勉勵姜貴先生寫幾部和「旋風」「重陽」同等功力、同等份量的大小說，以饗當今和後世的愛國讀者。

## 原著者加註

本文論「旋風」這一節原係英文本第二版之「附錄二」，由劉紹銘譯出。本文其餘部分錄自拙作「姜貴的『重陽』——兼論中國近代小說之傳統」，該文原刊一九七三年的一期「中國時報」人間副刊，一九七四年收入「文學的前途」（純文學出版社）。

《中國現代小說史》是夏志清教授名著 *A History of Modern Chinese Fiction*（耶魯大學出版社，1961）的中文譯本。在中國現代小說的研究上，本書可謂劃時代的經典之作。作者以其融貫中西的學識，論述了中國自五四運動至六十年代初小說的發展；他更超越政治立場及門戶之見，致力於「優美作品之發現和評審」（夏志清語），並深入探求文學的內在道德情操。也是憑著這一股精神和過人的識見，作者對許多現代小說家重新評價；其中最為人所稱道的，便是他「發掘」了不少當時並未受論者注意的作家，如張愛玲、錢鍾書等。

*A History of Modern Chinese Fiction* 的學術地位，歷久不衰，至今仍是有關中國現代小說研究的權威著作。本書之英文版面世三十多年後，一九九九年更由印第安那大學出版社出版第三版；中譯本自從一九七九年出版後，隨即成為港台大專院校中文系師生案頭必備的參考書。本書在一九七九年版的基礎上，增收王德威教授〈重讀夏志清教授《中國現代小說史》〉一文及劉紹銘教授的新序而成，相信必能滿足各方文學愛好者、研究中國現代小說的專家學者、師生的需要。

---

*夏志清的書至今已是公認的經典之作。它真正開闢了一個新領域，為美國作同類研究的後學掃除障礙。我們全都受益於夏志清。*

——哈佛大學 李歐梵

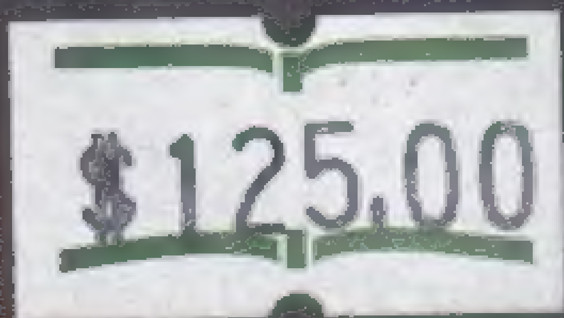
*夏志清的《中國現代小說史》雖然已出版了三十八年，但在〔中國現代文學〕的研究上，此書仍是無可取代的。沒有任何著作可以比它更能模塑我們對中國現代文學的基本概念。夏志清敏銳的洞察力、優美的文字，令《小說史》讀起來極富趣味、極具啟發性。*

——普林斯頓大學 Perry Link

*夏書突出之處，是它乃第一本嚴肅地研究中國現代小說的英語作品；更出色的是，它是現有的同類專論中最好的一本。……不僅是專家，即使是對中國或文學有興趣的每一位讀者，都會被它吸引。……*

——芝加哥大學 David T. Roy

中國文學






中文大學出版社
THE CHINESE UNIVERSITY PRESS
www.chineseupress.com


ISBN 962-996-022-2
9 789629 960223